

Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura

María José Carralero Conde

Tesis doctoral

2015

Dirección: Prof. Dr. José Ramón Soraluze Blond



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



Facultad de Humanidades y Documentación
Departamento de Humanidades

JOSÉ RAMÓN SORALUCE BLOND, catedrático del Departamento de Composición de la Universidad de La Coruña, en calidad de director de la tesis doctoral de D^ª MARÍA JOSÉ CARRALERO CONDE, titulada *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura*, informo favorablemente de la calidad científica de dicha tesis y de que cumple con los requisitos para optar al grado de doctor, por lo cual autorizo su presentación.

Vº Bº del director,

La doctoranda,

Firmado: José Ramón Soraluze Blond

Firmado: María José Carralero Conde

La Coruña, 2015

A mis padres

Agradecimientos

A mi director de tesis, el Dr. José Ramón Soraluze, catedrático de la Universidad de La Coruña, por acceder a dirigir esta trabajo compartiendo su entusiasmo y sabiduría, contagiándome, así, su amor por la investigación y reforzando mi confianza; sin su ayuda no hubiera sido posible. Al Departamento de Composición de la Universidad de La Coruña, especialmente a Rodrigo Boquete, Alberto Campos, María Montero y Estefanía López, por su labor encomiable en el montaje de la tesis.

A todos los bibliotecarios que atendieron amablemente mis peticiones y me ilustraron sobre otras fuentes que desconocía. A aquellos profesores de los que tanto aprendí y dedicaron horas incontables a mi formación. A aquellos quienes con paciencia infinita leyeron este texto para hacer sus sugerencias, por sus valiosas indicaciones, prácticos consejos e indicación de carencias que intenté completar y a los que ahora lo hacen de nuevo para calificar este tesis.

A mis hermanos, Ana y Carlos, y a mi prima Yolanda, por su apoyo moral y cariño. A mis padres, Pedro y Nieves, por su amor incondicional y para quienes no tengo palabras que expresen la importancia de su presencia en mi vida.

A todos, gracias de corazón

*Poesía es lo imposible
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.*

Poemas
Federico García Lorca

Resumen

En la presente tesis se estudia el arpa desde una nueva óptica, el arpa como patrimonio material e inmaterial en los distintos ámbitos de la cultura —a partir de su clasificación, ejemplares históricos existentes, inspiración de los compositores, legado documental y bibliográfico y de su presencia en las diferentes artes y literatura—, conformando una unidad con el fin de proyectar un espacio aún inédito en la propia figura del arpa y de su música en cuanto a patrimonio histórico-artístico. Hasta ahora, el arpa ha sido estudiada fundamentalmente desde el campo de la musicología y con esta tesis lo que se pretende es dar un paso más en la investigación. En primer lugar, se define el concepto de “patrimonio musical” y se tratan aspectos que lo protegen. Como patrimonio material, se hace un estudio de los diferentes tipos de arpa y familia, así como una contextualización y descripción de los ejemplares históricos más destacados. Se incluye la música de arpa como patrimonio inmaterial basado en la inspiración de los artistas. Se analiza la música de este instrumento como patrimonio documental y bibliográfico a través de innumerables fuentes, archivos, etc., para, finalmente, comprobar cómo el arpa y su música han dejado una profunda huella en la cultura de la humanidad a través de su presencia en las artes y la literatura o mediante su utilización como símbolo.

Resumo

Nesta tese a arpa estúdase dende unha nova óptica, a arpa como patrimonio tanxible e intanxible nos distintos ámbitos da cultura —a partir da súa clasificación, exemplares históricos existentes, inspiración dos compositores, legado documental e bibliográfico e da súa presenza nas distintas artes e literatura—, conformando unha unidade co fin de proxectar un espazo aínda inédito na propia figura da arpa e da súa música en canto a patrimonio histórico-artístico. Ata o de agora, a arpa foi estudada fundamentalmente dende o campo da musicoloxía e con esta tese o que se pretende é dar un paso máis na investigación. En primeiro lugar, defínese o concepto de “patrimonio musical” e trátanse aspectos que o protexen. Como patrimonio tanxible, faise un estudo dos distintos tipos de arpa e familia, así como unha contextualización e descrición dos exemplares históricos máis destacados. Inclúese a música de arpa como patrimonio intanxible baseado na inspiración dos artistas. Analízase a música de arpa como patrimonio documental e bibliográfico a través de innumerables fontes, arquivos, etc., para, finalmente, comprobar como a arpa e a súa música deixaron unha profunda pegada na cultura da humanidade a través da súa presenza nas artes e a literatura, ou mediante a súa utilización como símbolo.

Abstract

In this thesis the harp is studied from a new angle, the harp as material and non-material heritage in various cultural fields: from its classification, with existing historic examples; as a source of inspiration for composers; its documentary and bibliographical legacy; and its presence in the different art forms including literature. This presents a previously unexplored holistic view of the harp and of its music in terms of historic-artistic heritage. Until now the harp has been studied fundamentally within the field of musicology and this thesis aims to take this study one step further. Firstly, the concept of “musical heritage”, and the aspects that protect it, is defined. As material heritage, the different types of harp and related instruments are analysed, providing contextualization and a description of the most prominent historical examples. Harp music is included as non-material heritage drawn from the inspiration of artists from all fields. The music is analysed as documentary and bibliographical heritage through innumerable sources, archives, etc., to demonstrate the extent to which the harp and its music have left a deep imprint on human culture through its presence in the arts and literature, and through its use as a symbol.

Índice

1. INTRODUCCIÓN (15)

1.1. Estado de la cuestión	15
1.2. Metodología	16
1.3. Fuentes de investigación	24
1.3.1. Bibliotecas y bases de datos	24
1.3.2. Instituciones y archivos	26
1.3.3. Anticuarios especializados, restauradores de arpa, fabricantes de réplicas de arpas del siglo XVIII, colecciones de arpas históricas	27
1.3.4. Documentación de arpas en museos y obras de arte	28
1.4. Hipótesis de trabajo	36

2. EL CONCEPTO DE PATRIMONIO EN LA MÚSICA (39)

2.1. El concepto de patrimonio musical: la música como parte del patrimonio cultural material e inmaterial	40
2.2. Protección y conservación: normativas y gestión	44
2.2.1. Internacional	44
2.2.2. España	45

3. PATRIMONIO MATERIAL: EL ARPA COMO INSTRUMENTO PATRIMONIAL (55)

3.1. El arpa: evolución y tipos	55
3.1.1. Ordenación formal	56
3.1.2. Ordenación cordal y pedal	61
3.2. La gran familia	63

3.3. Evolución tipológica	73
3.3.1. Civilizaciones y culturas antiguas	73
3.3.2. Edad Media	85
3.3.3. Renacimiento	89
3.3.4. Barroco	91
3.3.5. Clasicismo	97
3.3.6. Romanticismo	103
3.3.7. Impresionismo	106
3.3.8. El siglo xx	107

4. PATRIMONIO INMATERIAL: CREACIÓN Y COMPOSICIÓN PARA ARPA (113)

4.1. La composición para arpa en el tiempo	113
4.2. Compositores del Renacimiento español e italiano	116
4.3. Compositores del Barroco y clasicismo	121
4.3.1. El Barroco: siglo xvii	123
4.3.2. El Barroco: primera mitad del siglo xviii	126
4.3.3. Los maestros de la transición al clasicismo	129
4.3.4. El clasicismo: segunda mitad del siglo xviii	129
4.4. Compositores del siglo xix	131
4.4.1. La transición del clasicismo al Romanticismo	132
4.4.2. El Romanticismo en la música	133
4.4.3. El posromanticismo	135
4.5. Compositores de la música francesa entre dos siglos	137
4.6. Compositores del siglo xx	144
4.6.1. Los clásicos del siglo xx	144
4.6.2. La moderna escuela de Viena y su influencia en el arpa contemporánea	146

4.6.3. El arpa después de 1950	149
4.7. La transcripción arpística frente a las corrientes de interpretación histórica	151
4.7.1. Transcripción de las obras de arpa hasta el clasicismo	152
4.7.2. Transcripción de las obras de arpa a partir del clasicismo	153

5. PATRIMONIO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO: FONDOS MUSICALES DE ARPA (155)

5.1. La documentación musical	157
5.2. Partituras para arpa	158
5.2.1. Música para arpa sola	162
5.2.2. El arpa en la música de cámara: evolución histórica	183
5.2.3. El arpa en la orquesta: evolución histórica	186
5.2.4. La cadencia y el arpa	193
5.3. La técnica del arpa: escuelas, sistemas pedagógicos e intérpretes	194
5.4. Documentación bibliográfica: tratados y métodos	201

6. VALORACIÓN PATRIMONIAL: IDENTIDAD Y PRESENCIA CULTURAL DEL ARPA (213)

6.1. Presencia y protagonismo del arpa en la historia	213
6.2. El arpa en las artes plásticas	231
6.2.1. El arpa en la escultura	231
6.2.2. El arpa en la pintura	295
6.2.3. El arpa en las artes aplicadas	341
6.2.4. El arpa en el espacio	350
6.3. El arpa en la literatura	359
6.3.1. Citas literarias	359
6.3.2. Cantos, himnos y cancioneros	365

6.3.3. Literatura simbólica	372
6.4. El mito: significación y simbología del arpa	385
6.4.1. El arpa como símbolo del agua	386
6.4.2. El arpa y los mitos	389
6.4.3. El arpa y el espíritu	394
6.4.4. El arpa y la sensibilidad infantil	399
6.4.5. El arpa como identidad en la cultura celta	408

7. CONCLUSIONES (413)

8. BIBLIOGRAFÍA (419)

9. ÍNDICE DE FIGURAS (489)

10. APÉNDICE DOCUMENTAL (509)

1. INTRODUCCIÓN

La presente tesis con el título de *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura* tiene como objeto esencial el arpa, y a través de ella adentrarnos en todo un caleidoscopio de las múltiples artes que forman parte del extenso abanico patrimonial.

En el transcurso de mi vida profesional e iniciativas de investigación, he podido constatar que quedaba un espacio vacío referente a la propia figura del arpa en cuanto a patrimonio. Hasta ahora, el arpa ha sido estudiada fundamentalmente desde el campo de la musicología y en esta tesis lo que se pretende es explorar un espacio aún inédito: la propia figura del arpa como patrimonio histórico-artístico en los distintos ámbitos de la cultura.

1.1. Estado de la cuestión

En las sociedades actuales se discute por la materialidad del patrimonio y no tanto por los valores sociales y culturales que este representa.

La música se utiliza para el disfrute, pero también forma parte de la riqueza cultural y esto se ha aprovechado para los estudios. Ha sido tarea laboriosa encontrar la bibliografía para esta tesis, ya que no existen trabajos específicos en los que se trate el patrimonio musical desde una óptica que englobe todas las ramas de la cultura. Aplicar la valoración patrimonial a un proceso resulta en ocasiones confuso; no todos los conceptos son inmateriales (creación, partitura, instrumento, interpretación, etc.), lo que origina cierta complejidad en su estudio.

El fenómeno cultural se llama “música” y comprende los anteriores parámetros, y el fenómeno patrimonial también abarca los mismos conceptos. Este fenómeno está poco desarrollado; existe un problema de identificación y, por eso, es necesario profundizar en el reconocimiento patrimonial del proceso.



1.2. Metodología

Con esta tesis se pretende ir más allá de lo que hasta ahora se ha venido publicando en los trabajos referentes al campo de la musicología y la musicoterapia. Los principales objetivos de las tesis o trabajos publicados hasta el momento han sido los siguientes:

- Estudiar la actividad concertística de intérpretes relevantes y mostrar el ideario y los gustos musicales de los mismos.
- Estudiar la actividad musical, compositiva y crítica de autores con el fin de mostrar no solo su recorrido histórico-cultural, sino dar a conocer la vida musical de su país de origen, en ocasiones poco investigada e incluso desconocida por la sociedad del círculo musicológico.
- Hacer una lista de las obras musicales recogidas en archivos, compuestas o armonizadas por el autor que lleva su nombre. En ocasiones, la mencionada lista también incluye un prólogo sobre la vida y el trabajo del compositor.
- Estudiar el archivo de música de insignes basílicas acercándose a su capilla musical y a los fondos documentales más representativos de su rico archivo.
- Reconstruir el proceso de elaboración de los libros de coro y analizar sus características fundamentales a través de la documentación conservada en los archivos de las catedrales. Las noticias que aportan esas fuentes permiten conocer a los actores que intervinieron en esta labor y las tareas de las que se encargaron. En el primer tercio del siglo XVII hubo un considerable volumen de producción de cantorales que todavía se conservan en archivos musicales catedralicios.
- Estudiar los acontecimientos musicales que tienen lugar en las catedrales durante el siglo XVII, centrándose particularmente en los aspectos social, económico e institucional de la música. Se

analizan los órganos de gobierno, la organización musical, las funciones de la capilla musical, las obligaciones diarias de los diferentes estamentos capitulares vinculados a ella y otros aspectos que se consideran relevantes. También la evolución global del estilo musical a través de varios de sus elementos: estructuras formales, melodía, armonía, ritmo, timbre, notación, interpretación, etc. En los apéndices se incluyen textos y transcripciones de las obras analizadas, catálogos musicales, documentos clasificados por materias, planta de las catedrales, bibliografía e índices.

- Llenar el vacío que existe en lo referente a la biografía de ciertos compositores.
- Presentar un análisis comparativo de la producción del repertorio musical conservado en centros eclesiásticos de características y niveles diferentes.
- Revelar la temprana adscripción de célebres músicos como alumnos en las enseñanzas regulares, basándose en documentaciones desconocidas y que por vez primera se reproducen en su integridad. En ocasiones se examina también la importancia que tuvo el período y la ciudad en los que vivió para la posterior evolución de su carrera artística, ciñéndose en esta primera entrega a la etapa de su infancia y adolescencia.
- Tratar la problemática del estudio del jazz actual en determinados países: perspectivas metodológicas, análisis y evaluación de la *performance*.
- Aportar una metodología de trabajo orientada a medir la narratividad en las improvisaciones realizadas dentro del ámbito del jazz modal y definir las estrategias y perfiles narrativos y discursivos de los diferentes improvisadores.
- Estudiar la edición de determinados tratados de música. En ocasiones se acompañan de extensos capítulos de índices y un glosario de términos musicales.

- Estudiar las obras sinfónicas de determinados compositores subrayando la importancia de su estilo propio.
- Estudiar la proyección de músicos relevantes e influyentes y la importancia e interpretación de su música en determinados monasterios y catedrales. También se hace hincapié en la relación musical entre los mismos, intentando explicar la procedencia de algunas de las partituras del archivo.
- Comprobar cómo la música en el cine cuenta con un tratamiento y una relevancia musicales de primer orden, donde los simbolismos y la profundidad emotiva son determinantes para la aprehensión plena de su obra.
- Analizar el desarrollo del nacionalismo musical en la centuria pasada a través de la música nacionalista de autores de catedrales españolas.
- Establecer el marco teórico-analítico para analizar las partituras y textos elegidos de obras de grandes teatros; hacer un repaso histórico de las intervenciones musicales para teatro; describir la interrelación entre directores de escena y directores musicales mediante escritos que lo demuestren en los comienzos del régimen franquista; y analizar la música incidental de las obras de teatro elegidas como muestra, conjuntamente con el análisis de los elementos de dramaturgia musical de sus textos correspondientes para la reconstrucción de su puesta en escena.
- Realizar una aproximación a los estudios de género desde una perspectiva académica que valore los estudios en torno a la figura femenina y su rol dentro de la sociedad y la cultura; analizar las relaciones entre espiritualidad, sociedad, política y economía, existentes en los monasterios femeninos y sus cambios a través de los siglos; conocer la vida de las mujeres músicas que en su momento llegaron a ser abadesas o alcanzaron otros cargos de responsabilidad y de jerarquía dentro de los monasterios; mujeres ilustradas, talentosas e instruidas, con gran espíritu de trabajo, de

abnegación y, ante todo, que fueron grandes gestoras, administradoras de capitales y con grandes responsabilidades; conocer las circunstancias y particularidades de la vida conventual en determinados monasterios y hacer un análisis comparativo con los monasterios investigados de la zona; rescatar, estudiar y catalogar algunos de los repertorios de las capillas musicales existentes en los monasterios ligados a la liturgia y a las grandes celebraciones de las mismas.

- Presentar por primera vez la descripción detallada y el inventario de los libros de polifonía de los siglos ^{xvi} al ^{xviii} que se conservan en el archivo de las catedrales. En ocasiones, se incluye un apéndice final con la transcripción de documentos sobre el repertorio e instrumentos utilizados por la capilla de música de las catedrales.

- Mostrar cuadernos de música poco conocidos con una amplia variedad de música sacra con texto en latín, incluyendo misas, magníficats, motetes y salmos.

- Rescatar y profundizar en una parte relevante de nuestro legado cultural tan a menudo olvidado, cuando no perdido o expoliado a causa de guerras y otros conflictos, y en la mayor parte de las ocasiones desconocido, como es la música eclesiástica en el medio rural.

- Dar cuenta de la existencia de óperas de compositores realizadas en especiales circunstancias y con una finalidad que, a día de hoy, todavía no está clara. Como anexo a veces se adjunta un breve análisis sobre el género y la métrica del libreto de la ópera y apéndices con los argumentos de las obras.

- Reconstruir la visita de monarcas a ciudades en un intervalo de tiempo, tratando de analizar el marco contextual en el que se desarrolla, la causas que la motivaron, los acuerdos y preparativos previos que transformaban la ciudad, los actos más importantes en honor al monarca, con la respectiva presencia de

diferentes manifestaciones artísticas, así como las consecuencias de la misma.

- Realizar una aproximación al lenguaje de grandes compositores a través del análisis de su obra.
- Investigar los precedentes, la creación, el funcionamiento y la repercusión de los conservatorios de música, ofreciendo una visión panorámica de la música en el marco educativo hasta la fecha de la fundación de dichas instituciones.
- Analizar la trayectoria artística de bandas de música durante un determinado período de tiempo y su aportación a la historia de la música.
- Recuperar la totalidad de la obra de compositores y ponerla al alcance de ejecutantes, maestros e investigadores.
- Analizar los discursos asociados a la música escénica que se elaboraron durante la recta final del siglo XIX en España.
- Analizar cantos infantiles de transmisión oral recogidos en trabajos de campo de todas las comarcas y décadas del siglo XX.
- Presentar una síntesis de la organización de la enseñanza musical en catedrales analizando la normativa catedralicia que las regula y la documentación procedente del archivo catedralicio.
- Establecer una tipología de procedimientos musicales con sólidos vínculos al hecho audiovisual que pudieran ser aplicables de manera real y efectiva a las aulas de música del presente. En definitiva, proponer planteamientos didácticos en el marco de la educación musical respecto a la música y medios audiovisuales.
- Repasar las características generales de la música religiosa medieval y aproximarse brevemente a los estudios llevados a cabo sobre el principal manuscrito de música medieval: el *Codex*

Calixtinus, tomando como referencia los trabajos realizados por musicólogos especialistas de la materia.

- Analizar la iconografía de los instrumentos musicales y su relación con las artes plásticas.
- Desarrollar la historiografía sobre la música de las catedrales gallegas trazando una serie de líneas de investigación que continúan hasta nuestros días con trabajos documentales y de catalogación realizados en los archivos de las cinco sedes de autores reconocidos. Gracias a este tipo de trabajos, podemos decir que actualmente la evolución de este importante apartado de la cultura gallega es bien conocida y sus logros historiográficos importantes, si bien queda un largo camino por recorrer que deberá ser abordado por futuras investigaciones.
- Estudiar la presencia de los instrumentos musicales en la literatura y su significado.
- Abordar la biografía de maestros de capilla analizando algunas de sus obras más populares de su etapa al servicio de catedrales.
- Catalogar la música de catedrales españolas como la de Soria, la de Burgos o la de Plasencia, entre otras.
- Ofertar programas alternativos de instrumentos para los cursos de Grado Elemental y Profesional de Música.
- Mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje del Grado Elemental y Profesional de Música, dentro de las enseñanzas artísticas, en determinadas especialidades instrumentales.
- Conocer el proceso de institucionalización de la presencia consolidada de determinados instrumentos en la orquesta.

- Documentar estudios sobre fabricantes de instrumentos del siglo XIX; en ellos se exponen detallada y ordenadamente los aspectos más importantes del contenido de su trabajo y las repercusiones artísticas, sociales y económicas del mismo.
- Dar a conocer documentos recientemente localizados con el fin de conocer la afición por la música de reyes, así como parte de la trayectoria de determinados instrumentos. Quizás los trabajos más significativos en este sentido sean el del Archivo General de Palacio⁽¹⁾ y el del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁽²⁾.
- Tratar los trabajos realizados en España en este campo de la musicología (siglos XIX-XXI) por musicólogos focalizados en ejes temáticos como la historia, literatura, música, filosofía y antropología⁽³⁾.
- Estudiar las relaciones formales y de contenido que se pueden establecer entre el lenguaje poético y el lenguaje musical.
- Conseguir el enriquecimiento de los alumnos a través de la práctica musical con la intención de asentar valores interculturales.
- Aportar teoría y práctica sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea.
- Proponer la utilización de técnicas interdisciplinarias músico-literarias como parte de un modelo didáctico de interpretación

(1) Se trata la afición de Carlos IV a la música de cámara y su faceta como intérprete de violín, y se analizan las composturas y alteraciones a las que fueron sometidos los instrumentos de arco de la cámara a finales del s. XVIII.

(2) En 1909 este centro recibió uno de sus legados más importantes, el violín stradivarius de Pablo Sarasate, y se pone de relieve el reconocimiento que ha de tener uno de los mejores violines del constructor cremonense.

(3) El análisis de los mismos nos lleva a plantearnos nuevos retos en la investigación basados en la transmisión que hacen sus teóricos y recopiladores (ss. IX-XIX), así como su evolución en determinados países, permitiendo conectar los campos interdisciplinarios que la caracterizan y aproximarnos a la realidad actual y su problemática.

intertextual que contribuya a mejorar las competencias lingüísticas y literarias en el alumnado de Educación Secundaria.

- Dar a conocer los tratados de musicoterapia en los que se incluyen análisis de los mecanismos de acción de los estímulos musicales, teorías del gusto musical, documentación de estudios de casos de musicoterapia y propuestas para diseñar las intervenciones musicales a la luz de las características individuales culturales y psicológicas del paciente, etc.

La presente tesis, cuyo objeto principal es el arpa, nos introduce en todo un abanico de conceptos que forman parte del patrimonio cultural. El índice se desarrolla a partir de una introducción, cinco capítulos, conclusiones, bibliografía, índice de figuras y apéndice documental.

En el capítulo 2, titulado “El concepto de patrimonio en la Música”, se define el concepto de patrimonio musical y se tratan los aspectos que lo protegen, especialmente las normas legales existentes y su gestión dentro y fuera de España a partir de la clasificación del concepto de patrimonio en internacional, nacional-autonómico y local.

En el capítulo 3, con el título “Patrimonio material: el arpa como instrumento patrimonial”, se hace una descripción de los diferentes tipos de arpa y de la familia del arpa, así como una contextualización y descripción de los ejemplares históricos existentes.

En el capítulo 4, con el nombre de “Patrimonio inmaterial: creación y composición para arpa”, se incluye la música de arpa como patrimonio inmaterial basado en la inspiración de los artistas. Explicar si las partituras tienen sitio en este fenómeno complejo que es patrimonio resulta en ocasiones complicado.

En el capítulo 5, con el título de “Patrimonio documental y bibliográfico: fondos musicales de arpa”, se analiza la música de arpa como patrimonio documental y bibliográfico a través de innumerables fuentes, archivos, etc.

En el capítulo 6, titulado “Valoración social: identidad y presencia cultural del arpa”, queda patente cómo el arpa y su música han dejado una profunda huella en la cultura de la humanidad a través de su presencia en las artes y la literatura, y mediante su utilización como símbolo y signo.

1.3. Fuentes de investigación

1.3.1. Bibliotecas y bases de datos

- Biblioteca Nacional de España (información y fondos digitalizados, <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>>).
- Biblioteca de la Universidade da Coruña (información y fondos digitalizados, <<http://www.udc.es>>).
- Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela (información y fondos digitalizados, <<http://busc.usc.es>>).
- Biblioteca Virtual Miguel Cervantes (información y fondos digitalizados, <<http://www.cervantesvirtual.com/index.jsp>>).
- Library of Congress (información y fondos digitalizados, <<http://www.loc.gov/about>>).
- Biblioteca Nacional de Francia (información y fondos digitalizados, <<http://www.bnf.fr>>).
- Bibliothèque de l’Arsenal, 75004, París.
- Bibliothèque Municipale de Versailles, 78000, Versailles.
- Bibliothèque - Musée de l’Opéra, 75009, París.
- Bibliothèque Nationale, Annexe de Versailles, 78000, Versailles.

- Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Site Louvois, 75002, París.
- Bibliothèque Nationale de France, Site François-Mitterrand, 75706, París, Cedex 13.
- Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu 75002, París.
- Bibliothèque Publique d'Information Centre Georges Pompidou, 75191, París, Cedex 04.
- Bibliothèque Sainte Geneviève, 75005, París.
- Centre de recherche et de documentation du Musée de la Musique, 75019, París.
- Bibliothèque du C.N.S.M.D.L., 69009, Lyon.
- Bibliothèque Municipale de Besançon, 25012, Besançon Cedex.
- Bibliothèque Municipale de Lyon, fonds ancien, 69003, Lyon.
- Bibliothèque Municipale de Nancy, 54042, Nancy Cedex.
- Bibliothèque Universitaire, Université Lyon II, 69007, Lyon.
- Bibliothèque Royale Albert 1er, B. 1000, Bruselas.
- Dialnet: Portal de difusión de producción científica hispana (<<http://dialnet.unirioja.es>>).
- Sumarios ISOC - Ciencias Sociales y Humanidades (<www.bddoc.csic.es:8080/isoc.html>).
- Rebiun: Red de Bibliotecas Universitarias (<www.rebiun.org>).

1.3.2. Instituciones y archivos

- Real Academia Española (<<http://www.rae.es>>).
- Real Academia de la Historia (<<http://www.rah.es>>).
- Archives de París, 75019, París.
- Archives du Musée de l'Opéra, 75009, París.
- Archives Nationales, 75003, París.
- Bureau des Archives, 75005, París.
- Dépôt-Annexe des archives de París, 91360, Villemoisson-Sur-Orge.
- Paroisse St Germain l'Auxerrois, 75001, París.
- Paroisse St Germain des Prés, 75006, París.
- Service National de l'Archevêché Catholique de París, 75384, París, Cedex 08.
- Archives Municipales de Lyon, 69002, Lyon.
- Archives Municipales de Nancy, 54000, Nancy.
- La International Association of Harpists and Friends of the Harp (A.I.H.), fundada en 1962 por Pierre Jamet, publica bianualmente periódicos para sus asociados (Headquarters at 15 rue de l'Indépendance, 93270, Sevrans).
- El International Centre for Sébastien Érard's piano Forte posee una colección de documentos excepcionales de Érard (Ad libitum, 24 rue de la Préfecture, 25000, Besançon).

1.3.3. Anticuarios especializados, restauradores de arpa, fabricantes de réplicas de arpas del siglo XVIII, colecciones de arpas históricas

España

- Arpas antiguas de España, Pedro Llopis Areny, 38080, Santa Cruz de Tenerife.
- Fundación María Rosa Calvo-Manzano, 28008, Madrid.

Estados Unidos

- Peter S. Reis & Rebecca Flannery, Burlington, Connecticut.

Francia

- André Bissonnet, 75003, París.
- Didier Budin, 75017, París.
- Hôtel Drouot Richelieu, 75009, París.
- Jakez François, 44850, Mouzeil.
- Orphée, 75004, París.
- William Petit, 94300, Vincennes.

Gran Bretaña

- Tony Bingham, Londres.
- Clive Morley, Collection of Historical harps, Londres.
- Mike Parker, Londres.



fig. 1. Colección Jakez François. Colección de arpas.

Italia

- Victor Salvi Foundation, 12026, Piasco CN.

Suiza

- Claude Bioley, 1422, Grandson.
- Christophe Mani, 3158, Guggisberg.
- Beat Wolf, 8200, Schaffhausen.

1.3.4. Documentación de arpas en museos y obras de arte

Existen más de sesenta museos distribuidos en veinte países con arpas en sus colecciones. Una recomendación habitual es ponerse en contacto con los responsables antes de visitarlos, ya que no todos los instrumentos están en exhibición permanente: pueden estar en almacén, en restauración o prestados temporalmente para una exposición.

Alemania

- Bachhaus, Eisenach (anónima alemana, ca.1725).
- Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Naderman).
- Händel-Haus, Halle (Naderman).
- Historisches Museum, Frankfurt de Meno (Naderman).
- Kunstgewerbemuseum, Berlín (Naderman).
- Museen / Stiftung Weimarer Klassik, Weimar (Naderman).
- Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo (Holtzman).
- Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlín (anónimas, Cousineau, Holtzman, Hurbz, Krupp, Naderman, Renault).

- Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Leipzig (Renault).
- Musikinstrumentenmuseum im München Stadtmuseum, München (Cousineau, Krupp, Naderman).
- Musikinstrumentensammlung, des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen, Göttingen (Naderman).
- Sammlung der Musikinstrumente des Bayerischen Nationalmuseums, München (Naderman).
- St. Annen-Museum, Lübeck (Naderman).
- Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster (Naderman).

Antigua Yugoslavia

- Dubrovnik Museum, Rector's Palace, Dubrovnik (arpa de ganchos A. Bertolini, 1780).
- Museum of Arts and Craft, Zagreb (Naderman).

Austria

- Gesellschaft der Musikfreunde, Viena, (arpa de sencillo movimiento, s. XVIII, inventario nº 85).
- Joanneum / Abteilung für Kunstgewerbe, Graz (Naderman).
- Kunsthistorisches Museum (colección de instrumentos musicales antiguos), Viena (Cousineau, Érard, Hochbrucker, Holtzman, Naderman).

Bélgica

- Musée Instrumental, Bruselas (Érard, Holtzman, Naderman).
- Musée Municipal, Brujas (arpa de doble acción Chaillot, 1810).



fig. 2. Museo de los instrumentos musicales. Bruselas.



fig. 3. Museo de los instrumentos musicales. Colección de arpas. Bruselas.



fig. 4. Sala de instrumentos musicales. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Dinamarca

- Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, Copenhague (arpa de doble acción alemana, 1741).
- Statens Museum for Kunst, Kongelige Kolbersliksamling, Copenhague (mademoiselle Schenker, the Concert Spirituel, 16 de mayo de 1765, Cornelius Hoyer).
- Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, Copenhague (retrato Johann Andreas Kirchhoff, Erik Pauelsen, 1772).

España

- Museo de la Música, Barcelona (arpa diatónica alemana anónima, dos arpas francesas anónimas, arpas Chaillot, Cousineau, Érard).

Estados Unidos

- Metropolitan Museum of Art, Nueva York (arpa de ganchos austriaca Naderman).
- Musical Art Center, Bloomington, Indiana (arpa galesa).
- Stearns Collection of Musical Instruments at the University of Michigan, Baits Drive (Naderman) .
- Museum of Fine Arts, Boston (Naderman).
- Rebecca Foreman, Tucson (Naderman).
- Metropolitan Museum of Art, Nueva York (autorretrato Rose Adélaïde Ducreux, agosto de 1778).
- National Gallery, Washington (Ange Laurent de Lalive de Jully, Jean Baptiste Greuze, ca. 1759).

Finlandia

- Helsingin kaupungin museo, Helsingin Kaupunki (arpa Érard 8 pedales, nº 2497, Londres, ca.1810).
- Louhisaari Manor, Askainen (arpa de ganchos de sencillo movimiento, NM 39026).
- Helsinki City Museum, Helsinki Kaupunki (escultura en madera del rey David tocando el arpa, anónimo, s. XVIII)

Francia

- Château de Breteuil, Chevreuse (arpa finales del s. XVIII donada por un coleccionista privado y María Antonieta en cera por Musée Grévin, París).
- Château de Morlanne, Morlanne (Cousineau).
- Château Musée de Cagnes-sur-Mer, Cagnes-sur-Mer (colección de madame Gisèle Tissier: anónimas 1775 y 1780; Beckers, ca.1790; Cousineau, ca. 1780-1785; J. Erat & Sons, ca. 1810; hermanos Érard, 1807 y 1810; Hermès, ca.1780; Holtzman, ca. 1775; Louvet, ca. 1770; Naderman, ca. 1775-1780).
- Château de Ribaute, Ribaute les Tavernes (Naderman, 1774).
- Château de Sâles, Thorens Glières (Naderman, 1791).
- Château de Versailles, Grande Ecurie-Musées, Versailles (Naderman, una anónima).
- Conservatoire International de Musique, París (“arpa de María Antonieta” Naderman, 1780 y “arpa de madame de Lamballe”, ambas clasificadas como monumentos históricos).
- Musée des Arts Décoratifs, Lyon (Naderman, anónima, ca.1780).
- Musée des Arts Décoratifs, París (J-G. Cousineau, Cousineau & son, Holtzman, Renault & Chatelain, anónima, época de Luis XVI).



fig. 5. Palacio de Versailles. Sala de música.

- Musée Carnavalet, París (arpa 60 pulgadas Naderman).
- Musée Lambinet, Versailles (Naderman).
- Musée de la Musique, París (Cousineau, Holtzman, Krupp, Naderman, Saunier, Renault & Chatelain, Zimmerman).
- Musée National des châteaux de Malmaison et Bois Préau, Rueil Malmaison (arpa con clavijas giratorias Cousineau, ca.1805).
- Musée de Vendôme, Vendôme (arpa con “escudo de armas de María Antonieta” Naderman, Cousineau restaurada en 1989).
- Galerie Pardo, París (una joven tocando el arpa, A. Vestier).
- Musée Carnavalet, París (*Perfect Harmony*, 1777, aguafuerte, Isidore-Stanislas Helman / Jean-Michel Moreau el joven).
- Musée Cognacq-Jay, París (*The Pretty Harpist*, Jean-Baptiste Mallet).
- Musée Condé, Château de Chantilly, Chantilly (Lalive de Jully al arpa, mademoiselle Privée, madame Moreau y mademoiselle de Flinville por Louis Carrogie de Carmontelle; madame Adélaïde d’Orléans por Joseph Tassy; madame de Genlis, anónimo).
- Musée Crozatier, Le Puy-En-Velay (retrato de the Countess d’Agrain atribuido a Charles Pierre Verhulst, ca. 1800).
- Musée de l’hôtel Sandelin, Saint Omer (*The Spontaneous Concert*, Louis-Léopold Boilly, ca. 1790).
- Musée de Picardie, Amiens (*The concert*, atribuido a Jean Honoré Fragonnard).
- Musée des Beaux Arts, Carcassonne (retrato de Jeanne-Julie-Nicole Marcassus de Puymaurin por Jacques Gamelin, 1775).
- Musée du Louvre, Palais du Louvre, París (*Chamber Concert* por Pierre-Antoine Baudouin, yerno de Boucher, Francia, s. XVIII; retrato de una dama tocando el arpa por Pierre Chasselat; retrato de M. Gardel por Nicolas Francois Regnault; David bailando y tocando el arpa por Edme Bouchardon).

- Musée Lorrain, Nancy (retrato de la familia Masson, anónimo, s. XVIII).
- Musée National des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Rueil Malmaison (*The Music Room*, A. Garneray).
- Musée National du Château de Versailles, Versailles (retrato de madame Victoire al arpa, Etienne Aubry; *The Prince of Conti's Dinner Party*, Michel-Barthélémy Ollivier; retrato de la reina María Antonieta por Elisabeth Louise Vigée Lebrun; madame de Genlis dando una lección de arpa, Jean Baptiste Mauzaisse; María Antonieta tocando el arpa en sus aposentos de Versailles, Jean-Baptiste-André Gautier-d'Agoty; madame Élisabeth tañendo el arpa, Charles Leclercq).
- Palais des Beaux Arts, Lille (retrato de una joven arpista Adèle Romanée llamada Romany, 1795).

Gran Bretaña

- British Museum, Londres (*madame the Countess of Saint Brison's Concert*, aguafuerte, Antoine Jean Duclos / Augustin de Saint Aubin).
- British Museum, Londres (Colección de arpas antiguas).

Hungría

- Hungarian National Museum, Budapest ("arpa dorada de María Antonieta" Cousineau).
- Music History Museum, Budapest (Holtzman).
- Fine Arts Museum, Budapest (el rey David tocando el arpa doble, Anton Kern).

Italia

- Academia di Santa Cecilia, Museo Strumentale Antico e moderno, Roma (Sébastien y Pierre Érard).
- Museo Civico Medievale, Bolonia (Holtzman).



fig. 6. Colección de arpas antiguas. British Museum, Londres.

- Museo degli strumenti musicali, Roma (Cousineau).
- Museo di Capodimonte, Nápoles (Angelika Kauffmann).

Japón

- Hamamatsu Museum of Musical Instruments, Shizuoka (arpa alemana, ca. 1750; arpa de tres órdenes galesa, 1750; arpa de Renault & Chatelain, 1780).
- Museum of Musical Instruments Musashino Academia Musicae, Tokyo (anónima francesa, ca. 1780, Érard).

Noruega

- Kunstindustremuseet, Oslo (Naderman).
- Kunstindustrimuseet, Oslo (Louis Claude Le Normand, Chevalier de Bretteville junto a su arpa Naderman por Jean-Baptiste Greuze o Jens Juel, ca. 1794).

Países Bajos

- Haags Gemeentemuseum, La Haya (arpa diatónica italiana ca.1750, Cousineau, Renault, Naderman, Érard).
- Gemeentemuseum, La Haya (*Perfect Harmony*, I. S. Helman / Jean Michel Moreau).

Polonia

- Muzeum Instrumentów Muzycznych, Poznań (Holtzman son París, finales s. XVIII; anónima, ca. 1800; hermanos Érard Brevet París, 1807; Cousineau París, ca. 1810; arpa de ganchos diatónica, s. XIX).

Portugal

- Museu da Musica, Lisboa (arpa italiana s. XVIII, Holtzman, Krupp, Naderman).

- Calouste Gulbenkian Museum, Lisboa (retrato de lady Elisabeth Conyngham por Sir Thomas Lawrence).

Reino Unido

- Goodwood House, Chichester West Sussex (arpa Érard prestada por Brighton Museum Londres nº 1646).
- Royal College of Music, Museum of Historic Instruments, Londres (450 instrumentos entre los que figuran muchas arpas, arpas Haendel, espineta Haendel, clavicémbalo Haydn y colección de retratos).
- The Royal Pavilion, Brighton (Etienne Challiot, ca. 1810; Sébastien Érard, ca. 1810; E. Light, ca.1818).
- Victoria and Albert Museum, Londres (Naderman, Cousineau, Renault & Chatelain, arpa-laúd-guitarra, arpa de tres órdenes David Evans, arpa-laúd J. Richards, arpa irlandesa).
- Welsh National Museum, St Fagan's, Cardiff (arpa galesa construida en Londres, ca.1780).

República Checa

- Bertramka Muzeum W. A. Mozart, Praga (arpa de ganchos anónima, ca.1800).
- Narodne Muzeum, Praga (Naderman, Érard).

Rusia

- Museum Schloß Ostankino, Mosú (Krupp).
- The Hermitage, San Petersburgo (Érard).
- Museum of the Theatre Arts and Music, Moscú (anónima, Naderman / Krumpholtz, Érard).
- State Historical Museum, Moscow (arpa s. XVIII).

- The Hermitage, San Petersburgo (Ange-Laurent de la Live de Jully 1759 / Jean-Baptiste Greuze).

Suiza

- Musée d'Instruments Anciens de Musique, Ginebra (cerrado desde septiembre de 1993, sin embargo, las arpas continúan estando a disposición de los especialistas) c. f. Musées d'Art et d'Histoire, Ginebra (Naderman, Wolters, Light).
- Musée National Suisse, Château de Prangins, Prangins (Henri Benigne, ca. 1810, Colección National Museum Switzerland, Zurich).
- Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausana (*Scene from Roman: the harpist* por Jacques Sablet, ca. 1787).

1.4. Hipótesis de trabajo

- ¿La música entendida como patrimonio se sustenta solamente en su plasmación documental? Esto nos lleva a valorar tanto la música en sí misma como su huella material, al margen de su valor como patrimonio inmaterial. Por ello, estudiaremos el concepto de patrimonio musical y las normas legales que lo protegen, así como su gestión dentro y fuera de nuestro país.
- ¿La música tiene una valoración como patrimonio inmaterial únicamente? Creemos que el instrumento que la produce también debe ser valorado como objeto cultural cuya proyección artística deviene con el uso, habiendo sido ennoblecido con una definición formal y artística. El instrumento que crea belleza ha sido elaborado como un objeto artístico en sí mismo. Estudiaremos, por tanto, los diferentes tipos de arpa, familias del arpa, país de origen, etc.
- ¿Qué secuencias valorativas tiene la música como patrimonio inmaterial?:

- El proceso creativo: Este fenómeno se materializa en el proceso de ideación-composición.
 - El proceso interpretativo: El valor patrimonial de la música como fenómeno inmaterial, realidad efímera y producto emocional. Para ello, se requiere un conocimiento previo de la música de arpa como fuente de inspiración de los artistas.
- D. ¿La inmaterialidad patrimonial de la música depende del soporte documental? La existencia del mismo es fundamental para el proceso de interpretación y para la conservación de la idea creadora. Este valor supremo del documento (partitura) lo incluye dentro del campo del patrimonio material. Así, debemos traducir la música de arpa en patrimonio documental y bibliográfico a través de múltiples vías.
- E. ¿Es consciente la sociedad de la incorporación del arpa y su significado como un elemento patrimonial propio e identificativo? La solución nos la da el reflejo que el instrumento y su música han tenido en las artes, la literatura y la mitología, la cultura en general. En este capítulo estudiaremos el arpa, su música y la huella que ha dejado en la cultura de la humanidad.

2. EL CONCEPTO DE PATRIMONIO EN LA MÚSICA

El término “patrimonio”, como concepto complejo de definir, ha ido cambiando a lo largo del tiempo. En un principio, se asociaba al campo de los monumentos antiguos, ampliándose el concepto al “patrimonio artístico”, después de los estudios realizados por intelectuales del siglo XVIII. En 1887 en Francia surge una ley que contempla este concepto, y en el siglo XX el término se extiende a “patrimonio cultural”, cuya definición podría resumirse como el conjunto de bienes que una sociedad considera como valores que tienen que ser protegidos, difundidos y conservados como expresión de su propia cultura⁽¹⁾.

Este concepto parte fundamentalmente de tres aspectos: herencia cultural (huella histórica artística); valoración económica (recurso escaso) y estimación social (identidad colectiva). Se clasifica en: material (mueble, inmobiliario, territorial) e inmaterial (lengua y literatura, música, tradiciones y costumbres). El material mueble trata los objetos (arte, artesanía, documentos); el inmobiliario, lo monumental, construido y etnográfico; y lo territorial, lo natural (paisajes y espacios naturales) y urbanístico (cascos históricos, espacios arqueológicos y paisajes urbanos)⁽²⁾.

En lo que respecta a la música, una de las referencias en la legislación de patrimonio cultural, podemos encontrarla en definiciones como:

(1) “Patrimonio cultural” es un concepto que ha sido ampliamente desarrollado por diversas fuentes, entre las cuales, queremos destacar: Álvarez Álvarez, J. L., 1997, 15-31; Añón, C., 1997, 23-26; Aplín, G., 2002; Argan, G. C., 1976; Ashworth, G. J., 2002, 9-23; Audrerie, D., 1997; Babelon, J. P., 1995; Ballart Hernández, J., Juan I Treseñas, J., 2001; Benavides Solís, J., 1995, 32-36; Beraldo, D., 1995, 48-50; Gembero, M., 2005, 135-81; Hernández Hernández, F., 2002; *La Cultura de la Conservación*, 1993; *La gestión del patrimonio cultural: la transmisión de un legado*, 2002; López Bravo, C., 1999, 11-32; Malalana Ureña, A., 2001, 231-24; Morente del Monte, M., 2006, 40-43; “Patrimonio cultural y desarrollo regional”, 1996, 89-99; Ribagorda Serrano, M., 2002; Salmerón Escobar, P., 2003; Suárez-Inclán, R.M., 2004, 59-82; Unesco, 2004, 120-122.

(2) Soraluze Blond, J. R. Máster en Rehabilitación Arquitectónica. ETSA de La Coruña. Curso 2010-2011.



El patrimonio cultural está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad o identidad de un pueblo, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular⁽³⁾.

Teniendo en cuenta lo anterior, “patrimonio musical” podría entenderse como el conjunto de bienes musicales que una sociedad considera como valores que tienen que ser protegidos, difundidos y conservados como expresión de su propia cultura. Este trabajo se centra en el arpa como objeto mueble, desglosando su contenido (arte, artesanía y documentos) a través de los diferentes apartados, gracias a las fuentes orales, escritas y a su manifestación explícita en todas las artes. También incluye la música de arpa como patrimonio inmaterial basado en la inspiración y traducido en patrimonio documental y bibliográfico a través de innumerables fuentes, archivos, etc.

2.1. El concepto de patrimonio musical: la música como parte del patrimonio cultural material e inmaterial

El concepto de “patrimonio musical” y los bienes que lo constituyen ha sido tratado por diversos investigadores europeos⁽⁴⁾. En ocasiones, este término se emplea en un sentido tan amplio que engloba casi

(3) Las legislaciones sobre patrimonio cultural han evolucionado, incluyendo en su articulado las definiciones y características de los bienes culturales, tanto materiales como inmateriales. Entre los inmateriales ha tenido un lugar destacado el mundo de la música, como puede comprobarse en el artículo 4 de la Ley 397 de 1997 de la República de Colombia. Disponible en web: <www.icanh.gov.co>.

(4) Assunção, M. C., 2003, 369-390; “Claroscuros: Del inexistente patrimonio musical español”, 2009, 76-77; Díaz Ramos, R., 2008; Espitaleta, L., 2005, 14-26; Fernández de la Cuesta, I., 1993, 105-111; Garay, J. C., 2005, 96-100; Gembero, M., 2005, 135-181; *La gestión del patrimonio cultural: la transmisión de un legado*, 2002; Massip, C., 2005, 27-41; *Patrimonio musical*, 1997; Persia, J. de (coord.),

cualquier tema relacionado directa o indirectamente con la musicología. Es más, muchos de los fondos sobre patrimonio musical se limitan a la realización de catalogación de partituras y actas capitulares. De ahí que la definición de patrimonio musical deba considerarse necesariamente a partir del concepto de “patrimonio cultural”.

Este quedó definido por la Unesco en la Conferencia Mundial de 1982:

El patrimonio cultural de un pueblo incluye las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las obras de artistas anónimos, expresiones del alma popular, y el conjunto de valores que den sentido a la vida. Incluye tanto las obras materiales como las inmateriales a través de las que se expresa la creatividad de ese pueblo: lenguas, ritos, creencias, lugares y monumentos históricos, literatura, obras de arte, archivos y bibliotecas⁽⁵⁾.

El interés por conservar y fomentar la música de tradición oral ha crecido en los últimos años y, con ello, el concepto de “patrimonio cultural inmaterial” o “patrimonio cultural intangible” (PCI). El PCI forma parte de las declaraciones de la Unesco para la salvaguardia del patrimonio cultural no tangible, conocido como “oral” o “inmaterial”. Existe un comité, reunido de forma regular, para inscribir los elementos del patrimonio cultural inmaterial desde el cual son elegidos según su relevancia. El Comité Intergubernamental continúa trabajando y estableciendo criterios y procedimientos al respecto; las primeras inscripciones se realizaron en 2010.

El concepto surgió en los años 1990 como contrapartida al “patrimonio de la humanidad”, que se centra en aspectos esenciales de la cultura. En el 2001, la Unesco realizó una encuesta entre Estados y ONG para intentar acordar una definición, y se adoptó la medida de crear una convención de expertos para proteger el patrimonio.

1993; “Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña”, 2005, 197-212.

(5) Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, 1982. Disponible en web: <portal.unesco.org/culture>.

El patrimonio cultural intangible quedó definido en 2003 por la Unesco de la siguiente manera:

Se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son coherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible⁽⁶⁾.

El patrimonio cultural inmaterial, según se define en el párrafo anterior, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- a. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.
- b. Artes del espectáculo.
- c. Usos sociales, rituales y actos festivos.
- d. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
- e. Técnicas artesanales tradicionales⁽⁷⁾.

(6) *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París, 17 de octubre de 2003. Disponible en web: <<http://erc.unesco.org>>.

(7) *Ibid.*

El PCI continúa tratándose en las definiciones más recientes de patrimonio cultural. Un ejemplo lo encontramos en la propuesta por Carmen Camarero y M^a José Garrido:

El patrimonio histórico-cultural de un país, región o ciudad está constituido por todos aquellos elementos y manifestaciones tangibles e intangibles producidas por las sociedades, resultado de un proceso histórico, que identifican y diferencian a ese país o región.

Un concepto más moderno de patrimonio cultural incluye no solo los monumentos y manifestaciones del pasado —sitios y objetos arqueológicos, arquitectura histórica, documentos, obras de arte—, sino también lo que se llama patrimonio vivo, esto es, las diversas manifestaciones de la cultura popular —indígena, regional, popular o urbana—, las poblaciones o comunidades tradicionales, las lenguas y dialectos regionales, la artesanía y el arte popular, la forma de vestir, las costumbres y tradiciones y, en general, las características de un pueblo o cultura. El patrimonio es, en definitiva, el producto de un proceso histórico dinámico y el resultado de la interacción de la sociedad con su entorno⁽⁸⁾.

Es importante resaltar que el PCI es distinto de la disciplina de la historia oral, la grabación, conservación e interpretación de información histórica (en concreto, la tradición oral, basada en la experiencia personal y en opiniones del hablante). El PCI trata de preservar el legado cultural junto al pueblo o la gente de la comunidad mediante la protección de los procesos que permiten que las tradiciones y el conocimiento compartido puedan pasar de unos a otros, mientras que la historia oral trata de reunir y preservar información histórica de individuos y grupos.

Si a veces es difícil preservar bienes musicales materiales y documentales de valor histórico evidente (por ejemplo, instrumentos o partituras antiguas), más problemático resulta establecer mecanismos para conservar las manifestaciones musicales intangibles, muchas de ellas en continua evolución. En este trabajo se tratará el estudio de un instrumento musical concreto, su proyección sonora y su significación social.

(8) Camarero, C., Garrido, M. J., 2008, 21-22.

2.2. Protección y conservación: normativas y gestión

Se ha concretado la problemática que afecta al patrimonio musical español, centrándose en aspectos como: las normas legales existentes para proteger el patrimonio musical y la gestión del patrimonio musical en el actual marco de la Administración española⁽⁹⁾. Este trabajo incluye además la gestión del patrimonio musical fuera de España, a partir de la clasificación del concepto de patrimonio en internacional, nacional-autonómico y local.

2.2.1. Internacional

Cada país tiene una legislación diferente. A mayor desarrollo del país, mayor conservación y cuidado del patrimonio. La gestión de los fondos musicales depende directamente de la organización estatal y su Administración. En Argentina, por ejemplo, los archivos musicales no tienen una organización uniforme y estricta; esto hace que los materiales de música se hallen dispersos en archivos oficiales y particulares, y su búsqueda y consulta hagan difícil y lenta la tarea del investigador. Esta situación, similar en muchos países de Hispanoamérica, cambia respecto a países como Alemania, Italia, Francia, Inglaterra o Estados Unidos.

Al no existir una relación completa de la música y literatura musical correspondiente a todas las épocas, resultan de especial utilidad los catálogos publicados por las bibliotecas nacionales, depositarias de los materiales protegidos por el derecho de autor en sus respectivas naciones. Son relevantes los catálogos de la Bibliothèque Nationale, la British Library y la Library of Congress, todas ellas con más de doscientos volúmenes y la frecuente edición de suplementos. La fuente más importante es *The National Union Catalogue*, sin embargo, y a pesar de sus once millones de publicaciones recogidas en las bibliotecas americanas y canadienses, se considera incompleta⁽¹⁰⁾. La música, la literatura musical y las grabaciones procesadas por la Library of

(9) Gembero, M., 2005, 135-81.

(10) *The National Union Catalogue. Pre-1956 Imprints, 1968-1980.*

Congress y las bibliotecas colaboradoras se han registrado por separado en los catálogos publicados por la Library of Congress a partir del año 1953⁽¹¹⁾, completando así el total de los fondos de las bibliotecas nacionales. Los catálogos editados por otras colecciones institucionales y privadas aparecen en *Music Reference and Research Materials* de Vincent Duckles⁽¹²⁾.

La mayor parte de las bibliotecas del mundo aparecen en los cuatro volúmenes de *Directory of Music Research Libraries*, que es la Serie C del *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*⁽¹³⁾, completada con el artículo "Libraries" de *The New Grove*⁽¹⁴⁾. Las bibliotecas musicales americanas están descritas en *Music Collections in American Libraries*⁽¹⁵⁾. Las revistas *Notes de la Music Library Association* (fundada en 1931) y *Fontis artis musicae* de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (fundada en 1951) constituyen fuentes para la información actualizada sobre editores y bibliotecas musicales. La creación en Estados Unidos de organizaciones cooperativas tales como el Ohio College Library Center (OCLC) y el Research Library Group (RLG) constituyen una novedad en cuanto a la catalogación automatizada y compartida y, en RLG, recursos compartidos, ideados para hacer frente al enorme gasto que representan la compra, el procesamiento y la conservación del volumen de las publicaciones actuales. El arpa no es una extraña en este mundo de información catalogada.

2.2.2. España

El marco legal que afecta en la actualidad al patrimonio cultural y musical español es complejo, ya que incluye normas generadas en cinco niveles diferentes: (a) Organismos internacionales como ONU

(11) 26 volúmenes hasta 1981.

(12) Duckles, V., 1974.

(13) *Directory of Music Research Libraries. RISM Series C.*, 1967-1972, 1975-1979, 1983.

(14) Stanley, S. (ed.), 1980, 638-645.

(15) June Bradley, C., 1981.

y Unesco; (b) Organismos europeos; (c) Gobierno central español; (d) Las diecisiete comunidades autónomas (más Ceuta y Melilla); (e) Diputaciones y ayuntamientos. Por el momento no hay un estudio sistemático que reúna y analice todas esas disposiciones desde el punto de vista musical.

Si la ambigua definición del patrimonio histórico-cultural lleva consigo la desprotección de gran parte del mismo, se deduce que el patrimonio musical queda en una situación aún más delicada, puesto que todavía está poco presente en la legislación. Son muchas las normas específicas y la bibliografía sobre monumentos arquitectónicos y otros bienes culturales. Sin embargo, es excepcional encontrar en la bibliografía sobre patrimonio cultural ejemplos o apartados que se refieran específicamente a la música. Esto es en parte debido a que muchos bienes de interés musicológico no son claramente definidos como tales en las instituciones y organismos pertinentes, donde con frecuencia falta personal especializado en música.

Convendría definir con la mayor precisión y amplitud posibles los bienes musicales que deberían ser protegidos, conservados y difundidos. No hay conocimiento de que ninguna institución ni organismo, a nivel estatal o autonómico, haya elaborado un listado oficial de lo que se consideran bienes musicales. Estos podrían dividirse en dos grandes grupos:

1. Bienes materiales: instrumentos musicales, libros y tratados sobre música, partituras y *particellas*, grabaciones musicales de todo tipo (casetes, discos de pizarra y vinilo, vídeos, discos compactos, rollos de pianola, grabaciones musicales realizadas en programas de radio y televisión), iconografía musical en cualquier soporte (grabados, pintura, escultura, fotografías convencionales o en soporte digital), carteles y programas de conciertos, documentos de todo tipo con información de interés musical (prensa, documentos económicos, administrativos y jurídicos). También deberían considerarse en este largo listado los denominados “bienes musicales electrónicos”, como aparatos reproductores del

sonido y aparatos electrónicos (ordenadores, sintetizadores) e incluso los auditorios, teatros y otros recintos que sirven de marco a la música, aunque no sean antiguos o de particular interés artístico.

2. Bienes inmateriales: patrimonio musical y coreográfico de transmisión oral, que es parte del patrimonio cultural inmaterial.

Los profesores universitarios españoles de Musicología han hecho referencia en 2005 a la necesidad de potenciar las enseñanzas vinculadas al patrimonio musical y su gestión⁽¹⁶⁾. Recientemente se están impartiendo diversos cursos de doctorado, másteres y otros cursos de especialización que tratan de forma específica los problemas de patrimonio musical.

Las principales iniciativas institucionales para la gestión del patrimonio musical español parten de los archivos, bibliotecas y academias, lo que no exime a otras instituciones de detentar también un papel importante. En muchas de ellas podemos encontrar fondos relacionados con el arpa a través de sus páginas web.

El archivo es un conjunto de documentos de cualquier época, acumulados automáticamente y orgánicamente en un proceso natural, a lo largo del tiempo, por una persona o una institución pública o privada en razón de sus funciones y actividades, que se conservan para servir de referencia, testimonio e información. De ahí la clasificación de los archivos en públicos, privados y eclesiásticos.

(16) En el *Libro Blanco de Historia y Ciencias de la Música*, coordinado por Xosé Aviñoa y presentado en 2005 a la Agencia Nacional para la Evaluación de la Calidad (ANECA) en Madrid, se describen el patrimonio musical y la gestión cultural como dos de los principales perfiles profesionales de los licenciados. Aviñoa, X., 2005, 53-56.

Uno de los objetivos propuestos para el título de Grado en Historia y Ciencias de la Música es: "Formar a los titulados en las principales técnicas de conservación, catalogación, edición, estudio y difusión del patrimonio musical, permitiendo la recuperación y disfrute por la sociedad de una gran parte de ese patrimonio". *Ibid.*, 156.

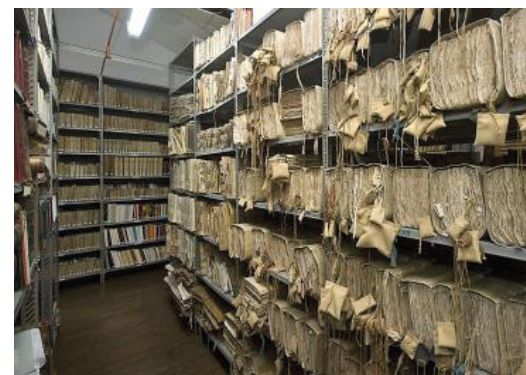


fig. 1. Documentos relativos a la música en el archivo histórico de la catedral de Burgos.



fig. 2. Cantorales del archivo del monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja.

- Archivos públicos: archivos históricos, Archivo General del Palacio Real, archivos históricos centrales. Como su nombre indica pertenecen al dominio público.
- Archivos privados: Archivo de la Nobleza, Archivo de la SGAE, Archivo Joaquín Turina, Archivo Manuel de Falla y archivos de agrupaciones privadas. La mayor parte de ellas se dedican preferentemente al legado de compositores particulares y desarrollan una intensa labor de recuperación, estudio y difusión de sus fondos a través de exposiciones, jornadas científicas, series de publicaciones y convenios⁽¹⁷⁾.
- Archivos eclesiásticos: archivos de catedrales, archivos de colegiatas y archivos de monasterios. Se han conservado in situ; son estudiados por razones historiográficas e ideológicas; y abarcan documentación de tipo administrativo y musical.

La “biblioteca” es una institución cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición de libros y documentos. Además de las cinco grandes bibliotecas de España, existen otras muchas de interés, casi todas de ámbito provincial, en las que se conservan importantes fondos musicales o hemerográficos.

- Biblioteca Nacional de España (Madrid).
- Biblioteca de Catalunya (Barcelona).
- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música Madrid.
- Biblioteca Histórica de Madrid.
- Biblioteca Musical de Madrid.

Por su relevancia merece especial atención la Biblioteca Nacional de Madrid que ha participado en proyectos de interés para el patrimonio musical, especialmente a través de la sección de música. Lo mismo

(17) Estas instituciones privadas normalmente apoyan las iniciativas a favor del patrimonio musical como entidades colaboradoras, aunque también hay casos en que una empresa privada desarrolla una política propia de recuperación y difusión del patrimonio musical. Esto ocurre, por ejemplo, con la Fundación Caja Madrid.

ocurre con la Biblioteca de Catalunya que ha estado presente en numerosas iniciativas relacionadas con el patrimonio musical español; la institución cuenta también con una fonoteca creada en 1962.

Las academias de bellas artes también contribuyen de manera eficaz a la custodia y salvaguarda de las obras de arte. Como corporaciones culturales de interés público, las secciones de música aportan su función investigadora y conservadora de fondos y actividades propias de sus campos de acción. Un ejemplo significativo lo hallamos en la Real Academia Gallega.

No es fácil tener una visión global de las múltiples instituciones e iniciativas que han existido y existen en España destinadas a preservar, gestionar y difundir el patrimonio musical, ya que no hay un catálogo completo de las mismas o una base de datos de acceso público que las recopile. En España y sus comunidades autónomas existen otras instituciones dedicadas exclusivamente al patrimonio musical y con fines culturales generales que incluyen programas o secciones sobre música. Todas, en diversas proporciones, cuentan con apoyo económico por parte de los poderes públicos (estatales, autonómicos o locales) y con la colaboración de otras entidades (fundaciones privadas, universidades, etc.).

Con independencia de los archivos históricos, bibliotecas y academias, a lo largo del siglo xx han ido emergiendo otro tipo de instituciones (institutos de investigación, centros de documentación y sociedades) centradas en el estudio, gestión y difusión del patrimonio musical, al margen de que cuenten o no con importantes fondos documentales propios. El interés de estas instituciones por incorporar materiales generados por las nuevas tecnologías, ha contribuido a optimizar la preservación del patrimonio musical y a motivar su estudio. La creación de este tipo de organismos tuvo su auge en los años 80 y 90 del siglo xx, al coincidir con el desarrollo de la Ley de Patrimonio Histórico Español y el afianzamiento de la España de las autonomías. Esta proliferación de instituciones puede dar lugar en ocasiones a disfunciones, duplicidades y falta de coordinación de esfuerzos.



fig. 3. Biblioteca del monasterio de Silos

No se trata en este apartado de reseñar todas las entidades existentes de interés para el patrimonio musical, sino de mencionar un número representativo de casos que permitan ver las principales tendencias en la gestión del patrimonio musical en España: instituciones de ámbito estatal, autonómico o local y las relacionadas con archivos familiares o fundaciones privadas.

Instituciones estatales

A nivel estatal está el Departamento de Musicología de la Institución Milá i Fontanals, que pertenece al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y es sucesora del Instituto Español de Musicología (fundado en 1943 por Higinio Anglés). Dispone de varios investigadores de plantilla e incentiva y promueve publicaciones como la serie *Monumentos de la Música Española* (más de 60 volúmenes aparecidos desde 1941) y la revista *Anuario Musical* (iniciada en 1946).

La Sociedad Española de Musicología (SEdeM), fundada en 1977, definió en sus estatutos la voluntad de defender el patrimonio musical español. Esta sociedad edita diversas series de estudios, además de la *Revista de musicología* (iniciada en 1978) y la colección de discos compactos musicales titulada *El patrimonio musical hispano*. También organiza congresos nacionales de musicología (cada cuatro años) y otras reuniones científicas.

El actual Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid se crea en 1978 bajo el nombre de Centro Nacional de Documentación Musical, como parte integrante del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) del Ministerio de Cultura. En 1996 se incorpora al centro la sección de danza y cambia su denominación por la actual, dependiendo de la Subdirección General de Música y Danza. Sus funciones principales son recopilar, sistematizar y difundir la información relativa a las manifestaciones artísticas de la música y la danza. Este centro de documentación ha publicado varios volúmenes de *Recursos musicales en España*, en los que hay datos sobre muchas instituciones relacionadas con el patrimonio musical.

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) se creó en 1991 y está dirigido desde entonces por Emilio Casares. Fue el resultado de un convenio entre la Universidad Complutense de Madrid, la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Madrid. El ICCMU, entre otras actividades, promueve una serie de publicaciones sobre diferentes aspectos del patrimonio musical español e iberoamericano.

La Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) es una organización sin ánimo de lucro, fundada en 1993, que aglutina a profesionales de bibliotecas, archivos y centros de documentación, y a todos los interesados en el campo de la documentación musical. Es la rama española de la International Association of Music Libraries (IAML), que reúne a profesionales y países de todo el mundo. Como integrante de IAML participa en sus reuniones anuales y en sus órganos de gobierno. También forma parte de la Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía, Documentación y Museística. Esta entidad ha promovido cursos especializados sobre catalogación de fuentes musicales, biblioteconomía, además de diversas publicaciones. Entre estas destaca la revista semestral *AEDOM*. Muy útiles son también los volúmenes de *BIME. Bibliografía musical española* y otras publicaciones de la asociación.

En 1993 se creó el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (CEDOA). Este centro comprende la biblioteca de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y su servicio de archivos.

La Fundación March creó en 1983 el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Esta institución dispone de becas para favorecer la creación e investigación musicales y ha organizado numerosos ciclos de conciertos.

El Instituto de Historia y Cultura Militar a pesar de ser una institución no solo dedicada a la música, vio la necesidad de establecer en su seno un centro de documentación musical.

Instituciones autonómicas y locales

El hecho de que existan numerosas instituciones autonómicas y locales (públicas o privadas) no debe hacernos olvidar que aún existen varias comunidades autónomas españolas que carecen de este tipo de centros debido a proyectos realizados fuera de un marco institucional que les dé continuidad.

Una de las más antiguas y consolidadas es ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, con sede en Rentería (Guipúzcoa), creada en 1974. ERESBIL cuenta con partituras, estudios y documentos audiovisuales sobre música y músicos tanto del actual territorio de la comunidad autónoma vasca como de las comunidades autónomas y países relacionados con ella. Promueve además diversas publicaciones y actividades.

En Aragón, la Sección de Música de la Institución Fernando el Católico se creó en 1975. Es de destacar, entre sus múltiples actividades, la promoción de diferentes series de publicaciones (sobre todo composiciones o temas relacionados con la música aragonesa) y la edición de *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*.

En Cataluña, además de la ya mencionada Institución Milá i Fontanals, dependiente del CSIC, existen diversas entidades con sede en Barcelona que trabajan para conservar y difundir el patrimonio musical de esa comunidad autónoma. El Instituto de Musicología Josep Ricart i Matas, creado en 1979, promueve la edición de la revista *Recerca Musicològica* (desde 1981) y de los *Quaderns de Música Històrica Catalana*. El Centre de Documentació Musical El Jardí dels Tarongers, dependiente de la Generalitat de Catalunya, estuvo abierto entre 1983 y 2005, fecha en que sus fondos se trasladaron a la Biblioteca de Catalunya. La Sociedad Catalana de Musicología publica la *Revista Catalana de Musicologia* cuyo primer volumen vio la luz en 2001. Otros centros de documentación de interés musical en Cataluña son la Fonoteca del Centre de Documentació i Recerca de la Música Tradicional i Popular, Centro de Documentación Teatral del Instituto del Teatro de Barcelona y la mediateca del centro cultural Caixaforum.

En las Islas Baleares se creó en 1984 el Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca. Igualmente son de interés el Institut de Musicologia Pau Villalonga, el Centre d'Investigació Musical de la Seu de Mallorca y la Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears.

La Comunidad Valenciana fundó en 1986 el Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música. Sus principales objetivos en cuanto a música se refiere son la conservación y difusión del patrimonio musical valenciano y el apoyo a la investigación musicológica y etnomusicológica en esa comunidad autónoma. Está previsto desarrollar un centro de documentación musical.

El Centro de Documentación Musical de Andalucía, ubicado en Granada, se creó en 1987. Es una de las instituciones españolas más consolidadas y activas. Tiene varias series de publicaciones y discos, sobre repertorio histórico y sobre flamenco y otras manifestaciones de la tradición oral andaluza. Igualmente en Andalucía se hallan otros centros como el Centro Andaluz del Flamenco, en Jerez de la Frontera (Cádiz), creado en 1993, y el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, situado en Sevilla.

En 1989 surgió en Galicia el Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM). El IGAEM diseñó un ambicioso plan de recuperación del patrimonio musical gallego, basado en los siguientes aspectos: (a) programa de catalogación y conservación del patrimonio musical gallego, en cuyo marco está proyectado realizar copias en soporte digital de los archivos musicales de las catedrales gallegas; (b) edición de estudios, partituras y discos, con series como *Ars Gallaeciae Musicae* y *Música clásica gallega*; y (c) desarrollo de una unidad de investigación sobre la música popular, conocida como *Grupo de Música Tradicional do IGAEM*. Es destacable igualmente el Archivo Musical de Galicia creado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes que conserva un importante fondo de partituras de música gallega.

En 1996 surgieron dos instituciones para el fomento del patrimonio musical en la cornisa cantábrica: el Archivo de Música de Asturias y el Centro de Documentación Musical de Cantabria.



figs. 4-5. Archivo musical de Galicia. Documentos pertenecientes a la historia de la música gallega. Real Academia Gallega de Bellas Artes, La Coruña.

Las Semanas de Música Religiosa de Cuenca se iniciaron en 1962 y siguen celebrándose cada año hasta el presente. En ellas se han recuperado composiciones de maestros de capilla de siglos anteriores y se ha promovido la creación de obras musicales nuevas, a través de diversos medios. En paralelo a dichas semanas tuvo lugar el desarrollo del Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, en activo entre 1965 y 1988, el cual editó una colección de publicaciones musicológicas.

El Archivo de Música del Museo Canario (Las Palmas) está realizando una importante labor de conservación, recopilación, catalogación y difusión del patrimonio musical de la comunidad autónoma. En la actualidad los esfuerzos van dirigidos a establecer un centro de documentación musical en la isla de Tenerife. La labor desarrollada a favor del patrimonio musical canario se ve reflejada en numerosas publicaciones, así como en el proyecto *Registros Audiovisuales de Lectura y Sonido (RALS)*, en cuyo marco se están publicando la serie de discos *La creación musical en Canarias* y diversos estudios musicológicos.

En Castilla y León, la Fundación Las Edades del Hombre, ha sido esencial para la recuperación y promoción del patrimonio artístico eclesástico en general, y ha impulsado la realización y publicación de diversos trabajos musicológicos.

En Extremadura desde 1991 se suceden diversas jornadas de trabajo sobre el patrimonio musical extremeño y español. Esto ha dado lugar a la creación de cinco volúmenes publicados bajo el patrocinio de la Fundación Xavier de Salas con sede en Cáceres. Más reciente es el proyecto *Nuestra Música. Portal de Patrimonio Musical Extremeño*.

En Navarra en 2001 se presentó un proyecto para la creación del Centro de Documentación Musical de Navarra. Se trata de una institución que sigue aún sin materializarse. Por otra parte, el Gobierno navarro está apoyando iniciativas a favor de su patrimonio musical tales como el proyecto de investigación *Patrimonio Musical de Navarra: Recuperación, Estudio y Catalogación*.

3. PATRIMONIO MATERIAL: EL ARPA COMO INSTRUMENTO PATRIMONIAL

El concepto de “patrimonio” cuando se aplica a los objetos es porque tienen un valor en sí mismos. Esto sucede con el arpa. Aunque parezca increíble, es la ordenación de los diferentes tipos del propio instrumento y de su familia el laberinto más intrincado de cualquier estudio sistemático sobre su evolución, como queda patente en el desarrollo que sobre esta materia se hace a lo largo del presente capítulo:

- Definición de los diferentes tipos de arpa.
- Descripción de la familia del arpa.
- Contextualización y análisis de los ejemplares históricos y artísticos existentes.

3.1. El arpa: evolución y tipos

El arpa es un cordófono punteado, cuya denominación ha alcanzado un valor genérico a través de los siglos. Gemma Salas Villar define “arpa” como un instrumento pulsado cuyas cuerdas forman un plano perpendicular a la caja de resonancia⁽¹⁾. De forma arqueada y triangular, las arpas tienen tres elementos estructurales básicos: caja de resonancia o resonador, mástil o consola y cuerdas. Las arpas de bastidor tienen además un pilar o columna, por lo que quedan encerradas por sus tres lados. De forma muy excepcional, podemos encontrar arpas cuadrangulares.

A partir de esta aclaración, daremos una definición de lo que son, bajo nuestro criterio, los distintos tipos de arpa⁽²⁾.



(1) Casares, E. (coord.), 2002, 705.

(2) Las definiciones se han contrastado con diferentes fuentes: Álvarez Martínez, M. R., 1982; Andrés, R., 2001; Casares, E. (coord.), 2002; *Diccionario de autoridades*, 1726-1739; Randel, D. M. (ed.), 1997; Sachs, C., 1947; Stanley, S. (ed.), 2000; Stanley, S. (ed.), 2001; entre otras.

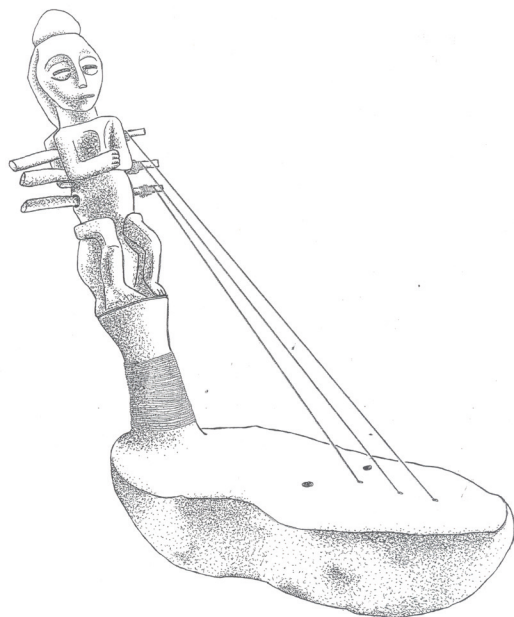


fig. 1. Arpa angular

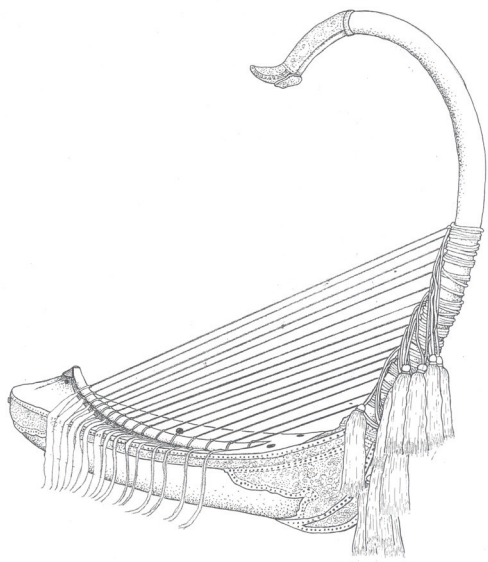


fig. 2. Arpa arqueada

3.1.1. Ordenación formal

Hemos ordenado alfabéticamente las arpas teniendo en cuenta la clasificación formal de las mismas con base en criterios tales como su estructura, origen, ubicación, funcionalidad, contextualización histórica y terminología. Aquellos instrumentos que por su organología son diferentes y en cuya denominación aparece el nombre de arpa los hemos excluido en este apartado. Es el caso de arpa armónica⁽³⁾, arpa-campana⁽⁴⁾, arpa a cembalo⁽⁵⁾, arpa de cristal⁽⁶⁾, arpa frotada⁽⁷⁾.

Arpa angular. Un arpa en la que el mástil forma un ángulo con la caja de resonancia y que carece de columna. Su forma es generalmente triangular. En la actualidad, las arpas de ángulo las encontramos preferentemente en África.

Arpa arqueada. Arpa con un mástil curvo, que forma una línea continua con la caja de resonancia. El arpa arqueada se asemeja a un arco musical con varias cuerdas en lugar de una. Instrumentos de este tipo los vemos representados en Mesopotamia y Egipto en el tercer milenio a. C. Actualmente son importantes en Myanmar y en el África Subsahariana, como *saung-gauk*⁽⁸⁾.

(3) Arpa armónica. Tipo de cítara o salterio francés denominados con el término de arpa armónica o francesa.

(4) Arpa-campana. Cítara del siglo XVIII atribuida a John Simcock, de catorce a veinticuatro órdenes de tres o cuatro cuerdas. Para su ejecución era necesario cogerla con ambas manos, utilizando los pulgares para pulsarla. Un modelo del s. XIX se conoció con el nombre de campanas fantásticas (*fairy bells*).

(5) Arpa a cembalo [it.]. Claveciterio.

(6) Arpa de cristal. Un tipo de vasos musicales creado por el alemán Bruno Hoffmann ca. 1929; consiste en 46 vasos afinados y unidos a un tablero resonante.

(7) Arpa frotada. Término usado por Otto Andersson para referirse a las liras frotadas del norte de Europa.

(8) *Saung-gauk* [birmanés]. Arpa birmana en forma de barco recubierta de piel y con cuerdas de seda o nailon. En la Edad Media se utilizó en conjuntos ceremoniales y para acompañar canciones cortesanas.

Arpa de bastidor. Un arpa encerrada por sus tres lados: caja de resonancia, mástil y pilar. Las cuerdas se tensan entre el mástil y la caja de resonancia.

Arpa clásica. Arpa actual de siete pedales activados para producir los sostenidos y bemoles. También conocida como “arpa de concierto” o “arpa de pedal” (véase arpa de doble movimiento en el epígrafe 3.1.2.).

Arpa diatónica. Arpa sin pedales que produce las notas de la escala diatónica. Es como si solo llevara las notas blancas del piano.

Arpa eólica [it.: *arpa eolia*]. Instrumento de cuerda puesto en vibración por el soplo del viento; las cuerdas, de más de tres metros de largo, estaban normalmente tendidas en número de entre cuatro y doce sobre una caja de resonancia de madera. El viento genera diferentes armónicos en cada cuerda, produciendo un acorde cuya textura cambia según el viento aumenta o decrece. En la Antigüedad ya se conocieron instrumentos así. Desde los tiempos de Homero existen leyendas que describen instrumentos de este tipo, de ahí que se la conozca también como “arpa de Eolo”⁽⁹⁾. El arpa eólica se puso de moda como instrumento doméstico en Inglaterra en la década de 1780, y en el continente era común colocar estos instrumentos a la entrada de grutas, en jardines y en fincas de recreo. Gozó de popularidad en Europa a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX y apareció frecuentemente en la literatura romántica. Las arpas eólicas se conocían además en Etiopía, Java, China y Guayana. Un ejemplo es anemocordio⁽¹⁰⁾.

Arpa galesa [gal.: *telyn*]. Un arpa de bastidor con cuerdas de tripa. Conocida desde el siglo XI, fue desplazada en el siglo XVIII por el arpa triple (véase arpa con tres hileras de cuerdas en el epígrafe 3.1.2.).

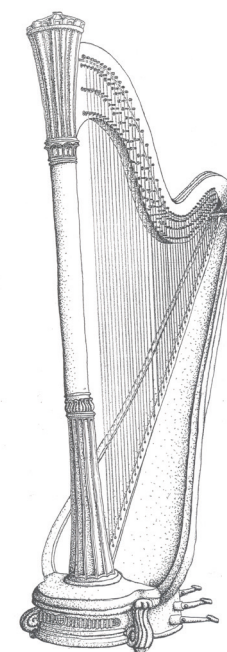


fig. 3. Arpa clásica

(9) Arpa de Eolo [it.: *arpa d'Eolo*]. Este nombre hace alusión al dios Griego, hijo de Poseidón, señor de los vientos.

(10) Anemocordio [fr.: *anémocorde*]. Un arpa eólica inventada en París en 1789 por Johann Jacob Schnell. El aire era suministrado a través de un fuelle y pasaba por medio de tubos a cuerdas afinadas mediante un mecanismo que se activaba desde un teclado.

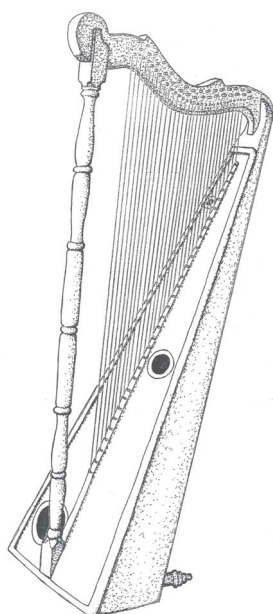


fig. 4. Arpa hispanoamericana

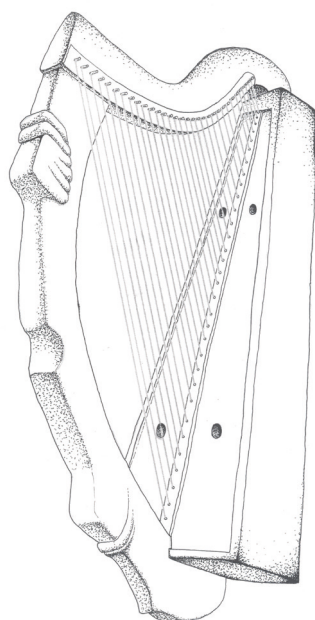


fig. 5. Arpa irlandesa

Arpa hispanoamericana (andina, paraguaya, venezolana, etc.). Esta arpa fue introducida por los españoles a partir del siglo XVI y se utilizaba con fines religiosos con propósitos recreativos. Los jesuitas enseñaron además a los nativos cómo tocar música y fabricar instrumentos. Estas arpas son muy parecidas entre ellas, aunque hay algunas diferencias según la evolución e idiosincrasia de cada país. Por eso, el arpa varía en tamaño y forma de tocar según su origen. La medida del arpa peruana o “arpa andina”, por ejemplo, es única; se caracteriza por una caja de resonancia de grandes dimensiones. En los Andes, Venezuela y Colombia también encontramos arpas grandes que se tocan de pie y otras más pequeñas que se tocan sentado en México, Paraguay y Uruguay.

Arpa irlandesa. Un arpa de bastidor con caja de resonancia tallada a partir de una sola pieza de madera, con hasta 36 cuerdas metálicas y columna curvada hacia afuera. En el siglo X aparece en Irlanda un instrumento de este tipo llamado “arpa wire strung”; era diatónica y se usaba como acompañamiento de la poesía y el canto de los salmos. Continuó como instrumento popular hasta finales del siglo XVIII, en especial para acompañar canciones. A pesar de convertirse en un instrumento nacional, su tradición interpretativa se extinguió a comienzos del siglo XIX. Una versión moderna del instrumento utiliza cuerdas de tripa o sintéticas, cada una con una horquilla para subir la afinación un semitono. Véase *clàrsach*⁽¹¹⁾.

Arpa-laúd-guitarra. Instrumento del tipo de la guitarra, usado en Inglaterra y Francia a principios del siglo XIX; denominado de varias maneras (arpa-dital, arpa-guitarra, arpa-laúd, arpa-lira, laúd-arpa), poseía de ocho a veinte cuerdas con juegos, “ditaes” u otros dispositivos para elevar las notas un semitono. Era un instrumento con el que las damas acompañaban sus canciones, pero su vida fue breve, utilizándose aproximadamente entre 1798 y 1828. Es también un instrumento del África Occidental; este tiene una larga consola, que se introduce en un cuerpo de madera o calabaza, y varias series de cuerdas fijadas a lo largo de la consola que pasan por un puente situado sobre la

(11) *Clàrsach*, *cláirseach*. Nombre gaélico-escocés del arpa celta o irlandesa. También se conoce como “arpa de Brian”.

tabla armónica y quedan ancladas en el saliente inferior de la consola; el puente está diseñado de forma que las cuerdas quedan en dos planos. El ejemplo más conocido es la *kora*⁽¹²⁾, que posee veintiuna cuerdas. Ocasionalmente se aplica a la *gora* del sur de África y a la *fidula* de Flores (Indonesia).

Arpa medieval. El desarrollo del arpa medieval fue lento y hasta el siglo IX su estructura no quedó consolidada; fue a partir de entonces cuando se fijó un modelo de arpa continental formado por una caja de resonancia, consola y columna, con un cuerpo algo más ligero que el del tipo de arpa arraigado en Irlanda. Durante esta época las arpas tenían generalmente de siete a veinticinco cuerdas. El arpa románica era por lo general corpuda y de tamaño pequeño. La caja era bastante curva y tenía una columna notablemente arqueada. El arpa gótica era más estilizada, delicada y elegante que el arpa románica. Poseía una columna prácticamente recta y la longitud, en el caso de las arpas portátiles, oscilaba alrededor de los 70 cm. Eran por tanto relativamente altas respecto a sus antecesoras. Esta arpa fue el estándar en Europa a lo largo de la Edad Media tardía y el Renacimiento. No obstante, durante este período se conocieron diversas arpas de distintos tamaños que hoy agrupamos bajo esta denominación. Las más grandes abarcaban casi una extensión de tres octavas y media.

(12) El sonido de la *kora* nos recuerda al del arpa, aunque cuando se toca de manera tradicional puede llegar a parecerse a una guitarra flamenca. La caja de resonancia se construye a partir de media calabaza cubierta de cuero de vaca a la que se le añade un puente con muescas similar al del laúd o la guitarra. El instrumento se sujeta con ambas manos, dejando libres los dedos índice y pulgar para pulsar las cuerdas. Es el instrumento de los *jali*, un equivalente al bardo celta, quien lo utiliza para contar historias populares y leyendas acompañándose de la voz.

Las *koras* tradicionales tienen veintiuna cuerdas, de las cuales diez se tocan con la mano derecha y once con la izquierda. Además, en la región de Casamance al sur de Senegal, se pueden encontrar *koras* modernas a las que se les agrega hasta cuatro cuerdas de bajo. Tradicionalmente, las cuerdas se hacían de finas tiras de cuero, por ejemplo, de antílope. Actualmente, la mayoría de las *koras* tienen cuerdas de arpa o tanza de pescar de nailon, que a veces se trenzan para crear cuerdas más gruesas. Este cordófono se afina desplazando anillos de cuero a lo largo del puente. A través de los mismos, el intérprete puede afinar el instrumento en una de las cuatro escalas de siete notas. Estas son cercanas a las escalas mayor, menor y *lydian*.

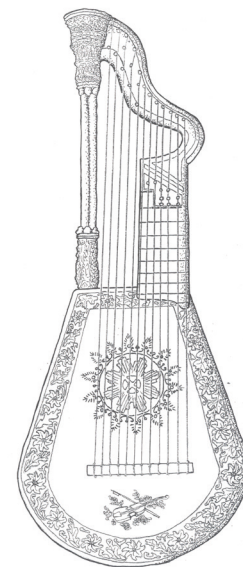


fig. 6. Arpa-laúd-guitarra



fig. 7. Arpa medieval románica

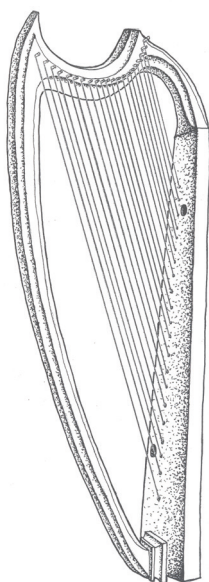


fig. 8. Arpa medieval gótica

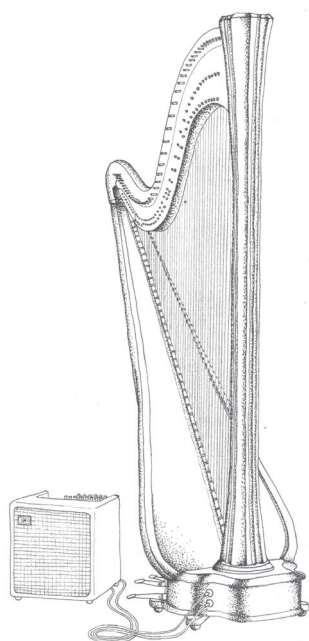


fig. 9. Arpa electroacústica

Arpa triangular. Término que se utiliza para cualquier tipo de arpa con esta forma. En ocasiones se utiliza como equivalente al arpa gótica, dado el formato recto de su caja, consola y columna, en oposición al arpa románica, cuyos lados presentan curvaturas pronunciadas.

Arpas y nuevas tecnologías. A partir del siglo xx hay una continua evolución del instrumento en busca de nuevos sonidos dando lugar a notables cambios en la reproducción de los mismos. Ejemplos significativos son el arpa *blue* y el arpa láser MIDI.

Arpa blue: Focaliza las posibilidades de la amplificación y juega con la yuxtaposición de la resonancia acústica y electrónica, utilizando técnicas de procesamiento electrónico adicional. Lo más sorprendente es que deja las decisiones sobre el procesamiento de efectos al artista, de ahí que en la actualidad sea uno de los instrumentos que más se utiliza.

Arpa láser MIDI: Es un controlador MIDI que consta de nueve haces de luz láser equivalentes cada uno a una nota musical. Una vez que el usuario interrumpa determinado haz de luz láser, el dispositivo generará una señal la cual será interpretada por un dispositivo compatible con MIDI, ya sea un computador o un sintetizador y este a su vez reproducirá el sonido de la nota tocada. Ya que el dispositivo trabaja con el estándar MIDI, el usuario podrá personalizar los sonidos que se generarán al tocar las notas a su gusto. Así pues el arpa láser podrá sonar como un piano, una batería, incluso como un acordeón haciendo uso de un computador o sintetizador compatible. Este mecanismo abre gran cantidad de posibilidades que el arpa puede ofrecer en su interpretación gracias al uso de MIDI.

Al margen del arpa *blue* y del arpa láser MIDI existen otras muchas arpas. La tecnología está favoreciendo novedades en el instrumento que proporciona sonidos novedosos y particulares fruto de imaginaciones creativas diversas y avances en el campo de la informática.

3.1.2. Ordenación cordal y pedal

Teniendo en cuenta la evolución del instrumento respecto a la disposición de las cuerdas y mecanismo de ganchos, levas y pedales, daremos una definición alternativa.

Arpa con una hilera de cuerdas. El ejemplo más antiguo que se conserva de arpa europea con una sola hilera procede de Irlanda y es del siglo XIV. Los tipos afines, que se afinan también generalmente sobre una escala diatónica, se construyen y se utilizan aún en Irlanda, Latinoamérica y Filipinas. Los españoles la introdujeron en las dos últimas regiones en los siglos XVI-XVIII. En Estados Unidos, el arpa de una sola hilera sigue siendo popular debido a un resurgimiento del arpa folclórica y a un interés renovado por la música medieval y renacentista. Este tipo de instrumento también se conoce como arpa de una orden. Por otro lado, el arpa común de una orden se denominaba “arpa sengla” durante la Edad Media en oposición al arpa doble.

Arpa con dos hileras de cuerdas. Arpa con dos filas de cuerdas que se disponen de forma paralela⁽¹³⁾ o cruzada⁽¹⁴⁾. También se conoce como “arpa doble”.

(13) Arpa de dos planos de cuerdas paralelas. Las dos hileras de cuerdas (no exactamente paralelas) fueron ganando en extensión a partir del s. XVI, aunque se le adjudicaban ciertos inconvenientes como la menor manejabilidad con respecto al modelo de una sola hilera. También se la conoce con el nombre de *arpa gemina* o *arpa doppia* [it.], a pesar de que esta última denominación sea equivalente para algunos autores al arpa de tres órdenes. Un ejemplo de la época lo hallamos en el “arpa Este”, cuya afinación convencional y disposición de las cuerdas es la siguiente:

D E_bF#G#A B c' # d' e' f' #g' #a' b' c' # d''
D E F G A B_b c' d' e' f' g' a' b' c' d''

(14) Arpa de cuerdas cruzadas. Fue creada posiblemente en España hacia el año 1500. Tiene dos planos de cuerdas cruzadas formando una equis. Un plano contiene las notas naturales y el otro los semitonos.

F#G#B_b C#E_b F#G#B_b c#e_b f#g#b_b
C'D'E'/F'G'A'B'C D E/F G A B c'd'e'/f'g'd' b'c''d'' e'' f''

En 1897 la firma Pleyel de París presenta una nueva versión de arpa cromática con doble encordado entrecruzado de 78 cuerdas, sin pedales y que guardaba una cierta similitud con el arpa de dos órdenes española. Algunos compositores

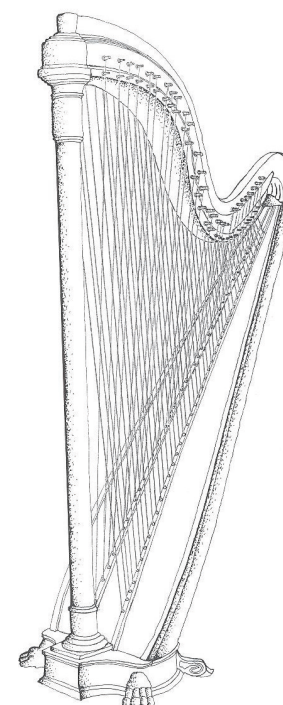


fig. 10. Arpa con dos hileras de cuerdas

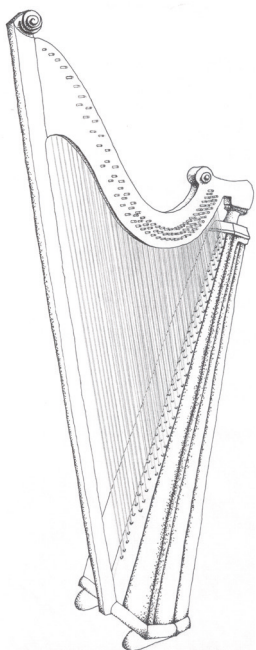


fig. 11. Arpa con tres hileras de cuerdas

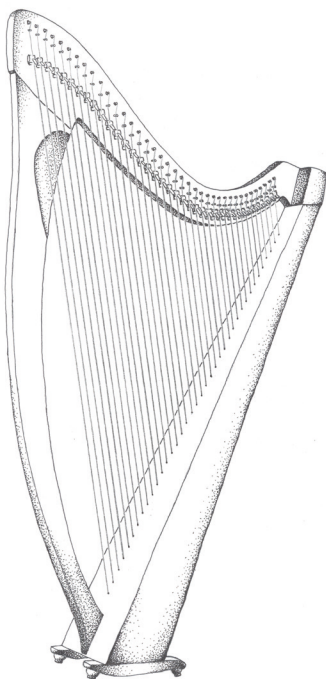


fig. 12. Arpa de folclore con levas

Arpa con tres hileras de cuerdas. El arpa cromática que se conoció con el nombre de arpa triple se trata de un arpa con tres hileras de cuerdas paralelas. Las dos filas exteriores son diatónicas, y la interior, a la que pueden acceder ambas manos, es cromática⁽¹⁵⁾. A comienzos del siglo xviii, un arpa triple de casi dos metros de alto se convirtió rápidamente en instrumento predilecto. En Gales aún se utiliza de manera limitada. Las arpas del Continente se ponían en equilibrio sobre el hombro derecho y sus cuerdas eran de tripa. También se conoce como arpa barroca triple o arpa de tres planos de cuerdas paralelos.

Arpa de folclore con levas. También conocida como arpa celta, tiene una leva para cada cuerda que al accionarla cambia el sonido. Cada cuerda produce por lo tanto dos sonidos: la nota y su sostenido (o bemol). Es un arpa diatónica.

Arpa de ganchos [it.: *arpa a nottolini*]. Arpa diatónica de bastidor con ganchos metálicos en el mástil que permiten al ejecutante subir cada cuerda un semitono. Este dispositivo se desarrolló en Alemania y Austria a finales del siglo xviii. A comienzos del siglo xix, John Egan los incorporó a las arpas irlandesas, algunas de las cuales continúan construyéndose de este modo, como las arpas “Troubadour” de Lyon & Healy.

Arpa de un solo movimiento. Hacia 1720, el bávaro Jakob Hockbrucher inventó un mecanismo de cinco pedales (do, re, fa, sol, la) y más tarde de siete con el fin de activar los ganchos y subir la afinación de todas las cuerdas un semitono hasta mi bemol⁽¹⁶⁾. En 1786, Sébastien

impresionistas como Debussy (en este caso por encargo de la casa Pleyel) crean piezas musicales para este instrumento que pronto cae en desuso.

(15) En la tonalidad de FaM, las dos filas exteriores estarían afinadas al unísono, y la fila interior cromáticamente con respecto a las dos filas exteriores.

F	G	A	B _b	C	D	E	(F)
F#	G#	A#	B	C#	D#	E#	
F	G	A	B _b	C	D	E	(F)

(16) Durante el s. xviii fue muy común entre las casas constructoras de arpas los diapasones en esta tonalidad. Véanse ilustraciones en Corbellin, F-V., 1779, 8.

Érard superó el modelo de J. Hockbrucher y el de otros predecesores, sustituyendo los ganchos por el tipo de horquilla metálica que sigue aún en uso.

Arpa de doble movimiento. En torno a 1780, la familia Cousineau —constructores de arpas de París— incorporó una segunda fila de pedales para subir la afinación de las cuerdas un segundo semitono; estos catorce pedales demostraron ser muy incómodos. La patente de Érard de 1811 estableció la base del arpa de doble movimiento de siete pedales. El arpa de doble función o arpa de concierto actual tiene 47 cuerdas con una extensión de casi siete octavas. Las del registro agudo y medio son de tripa o nailon y las del registro grave son de cobre, entorchadas en acero. Para una mejor localización del intérprete, las cuerdas del arpa tienen distintos colores, las que corresponden a las notas do son de color rojo y las correspondientes a las notas fa, de color negro o azul. Un sistema de pedales permite acortar cada cuerda aumentando su altura dos semitonos, de ahí que el sistema de pedales reciba el nombre de “doble movimiento”⁽¹⁷⁾. Entre las firmas constructoras de arpas más conocidas destacan Lyon & Healy, Rudolph Wurlitzer Company, Camac y Salvi.

3.2. La gran familia

El arpa es uno de los instrumentos musicales con mayor ascendencia y “prole” familiar. La diversidad del instrumento en la historia humana ha dado lugar a una cadena genética con enorme ramificación y mutaciones materiales.

(17) Los siete pedales, colocados a la izquierda y derecha, según la posición del arpista y del centro a los extremos, corresponden a las notas si, do y re los de la izquierda, y a las notas mi, fa, sol y la los de la derecha. Cada uno de los siete pedales, uno por cada una de las notas de la escala, se puede mover en una acanaladura vertical con tres posiciones: la más alta para los bemoles, la intermedia para los becuadros y la más baja para los sostenidos. Véanse ilustraciones en Calvo-Manzano, M. R., 1987, 34-35.

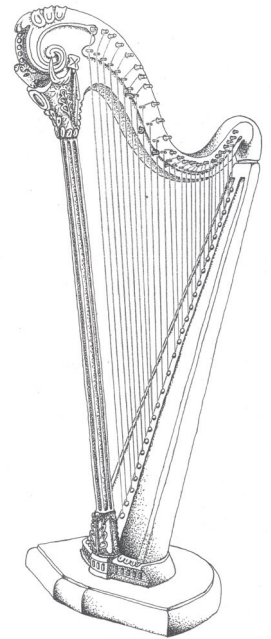


fig. 13. Arpa de ganchos

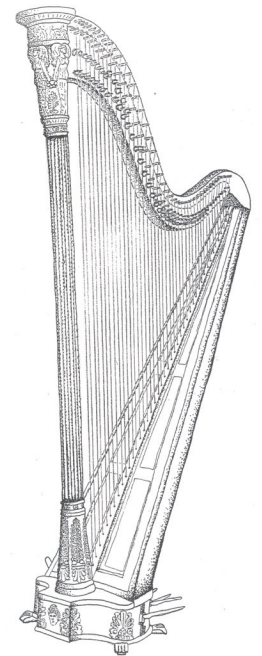


fig. 14. Arpa de doble movimiento

Son numerosos los investigadores que, para estudiar el arpa en los comienzos de la Edad Media, fijan su atención en fuentes literarias del norte y centro de Europa. Desde aquella época, la denominación de los instrumentos musicales no se hace de una forma sistemática. Se utilizan con frecuencia los mismos nombres para designar instrumentos que desempeñan la misma función, por ejemplo, en el Medievo, el nombre “cítara” se aplicaba a diversos instrumentos de cuerda: lira, arpa, salterio e incluso violín. Desde el siglo ^{xvi} este instrumento fue habitualmente conocido en España también como cítola⁽¹⁸⁾. Aunque el término cítara tuvo un gran valor emblemático entre los poetas y escritores del Siglo de Oro, e incluso posteriormente, no siempre fue empleado como evocación del primitivo instrumento griego.

Otro ejemplo lo encontramos en 1511 cuando S. Virdung dice textualmente:

Unos designan con el nombre de arpa al mismo instrumento al que otros le dan el nombre de la lira⁽¹⁹⁾.

En la pintura, las iluminaciones y la escultura de la época, por otro lado, resulta extremadamente difícil establecer una correspondencia entre los nombres de arpa, cítara, lira, rota o salterio, y los instrumentos, dado que los cuadros raramente llevan un título y las referencias literarias apenas son descriptivas. Es más, estas palabras en ocasiones se han glosado con el nombre de otros instrumentos, por ejemplo, *figellas* o *fidulas*, lo que ha dado lugar a toda una cadena de confusiones. Los términos deben interpretarse por tanto con gran precaución; quizá por ello son muchos los que continúan investigando al respecto, tal y como lo hicieron los autores medievales de Inglaterra, Francia, Alemania y España entre los siglos ^{viii} al ^{xiv}.

Por definición, podríamos decir que el arpa es anterior a la lira, a la cítara y al resto de instrumentos afines, ya que a todos ellos los antecede

(18) Cítola. Instrumento de cuerda pulsada de la Edad Media, particularmente del período comprendido entre 1200 y 1350, de la familia de la *fidula*. Estaba construido de una pieza y su forma podía variar; en el s. ^{xv} evolucionó hacia el *cistro*.

(19) Calvo-Manzano, M. R., 1987, 10.

el arco. En este sentido, el arpa podría considerarse el instrumento de cuerda más antiguo al derivar del arco primitivo. A partir de esta aclaración y por orden alfabético, daremos una definición de los instrumentos que, bajo nuestro criterio, quedarían enmarcados dentro de la familia del arpa o afines⁽²⁰⁾.

Arpanetta [it.]. Cordófono, de la familia del salterio, de posible origen italiano, aunque fue en Alemania y los Países Bajos donde se cultivó con mayor profusión. Ahí alcanzó su mayor auge desde principios del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII.

La *arpanetta* era un salterio vertical de grandes proporciones —la longitud del instrumento podía llegar a tener 150 cm, si bien los modelos usuales oscilaban alrededor de los 90 cm— que se colocaba sobre una mesa o un amplio taburete. Constaba de doble caja de resonancia provista de varias rosetas y las cuerdas, en algunos modelos estaban dispuestas diagonalmente, eran de acero para la mano derecha —que tañía las agudas— y de cobre o latón para la izquierda, siendo simples las cromáticas y dobles las diatónicas. Este instrumento quedó reducido a la música doméstica y con el tiempo se convertiría en un objeto de mera curiosidad. Algunas fuentes definen *arpanetta* como una cítara doble con cuerdas a ambos lados de su caja de resonancia⁽²¹⁾. Otras, la describen como arpa-cítara⁽²²⁾. En definitiva, son muchas las denominaciones que se le atribuyen a este instrumento.

Cítara [gr.: *kithara*]. Instrumento musical antiguo semejante a la lira, pero con caja de resonancia de madera. En la actualidad esta caja tiene forma trapezoidal y el número de sus cuerdas varía de 20 a 30; se toca con púa. Al margen de estas dos definiciones, el término “cítara” ha tenido otras denominaciones a lo largo de la historia.

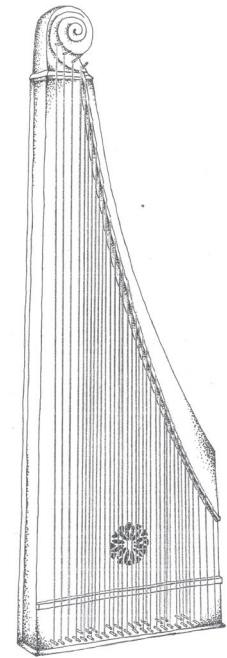


fig. 15. *Arpanetta*

(20) Las definiciones se han cotejado con diversas fuentes: Álvarez Martínez, M. R., 1982; Andrés, R., 2001; Casares, E. (coord.), 2002; *Diccionario de autoridades*, 1726-1739; Randel, D. M. (ed.), 1997; Sachs, C., 1947; Stanley, S. (ed.), 2000; Stanley, S. (ed.), 2001; entre otras.

(21) Randel, D. M. (ed.), 1997, 82.

(22) Villanueva, C. (ed.), 1988, 166-167.

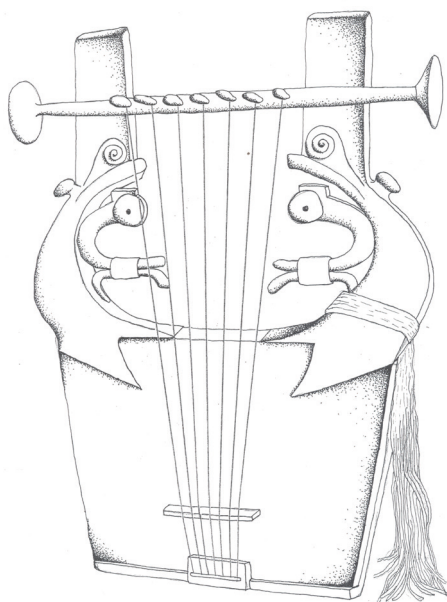


fig. 16. Cítara (1)

(1) La cítara de la Grecia y Roma antiguas fue el más importante instrumento de cuerda de la Antigüedad clásica. En la Antigüedad griega existieron dos clases de cítara, una de menor tamaño que suele denominarse “cítara de cuna”, por la redondez de su caja armónica, equivalente a la *forminga*⁽²³⁾, y otra de formato mayor, cuya caja era recta en su base y con espalda ligeramente abovedada. Se trataba de un instrumento de construcción sólida, en forma de herradura; su caja de resonancia estaba cubierta por una fina tabla armónica de madera. Del resonador salían dos brazos recios que quedaban unidos por un travesaño que a su vez albergaba una especie de clavijas para la tensión de las cuerdas —muchas veces estaban fabricadas con finas hebras de lino—, consistentes en unas varillas giratorias de madera. Las citadas cuerdas quedaban sujetas a una especie de cordal situado en la parte inferior de la caja. Por lo general, la cítara estaba elaborada artísticamente y solía llevar incrustaciones de metales nobles, al contrario de la lira, que era mucho más sobria. Desde el siglo V a. C. llegó a contar con doce cuerdas⁽²⁴⁾. Un ejemplo lo encontramos en el uso literario tradicional de la cítara como instrumento de Apolo, símbolo de la inspiración y de las artes, aún muy frecuente entre los neoclásicos

(23) *Forminga* [gr.: *phórmnix*]. Instrumento punteado, perteneciente a la cultura musical griega, considerado el auténtico antecesor de la cítara. En muchas ocasiones ha sido tomado como equivalente de esta, llegando a ser identificado de forma errónea con la lira.

En tiempos de Homero (s. VIII a. C.), el único instrumento griego del tipo de la cítara era la *phórmnix* —en castellano se transcribe como *forminge* o *forminga*—, semejante a la denominada “cítara de cuna”, es decir, un instrumento de caja pequeña y redondeada en la parte inferior —contrariamente a la cítara grecorromana, de base recta— con brazos recios y más cortos que la posterior cítara. Hacia finales del s. VI a. C. aumentará su número de cuerdas a siete, y en el siguiente sus caracteres casi desaparecerán a favor de los de la nueva cítara grecorromana, poseyendo entonces unos brazos más largos y una caja de resonancia de mayor tamaño. Una de sus citas más antiguas aparece en la *Ilíada*, al final del canto I y canto IX en manos de Apolo y Aquiles, respectivamente. Igualmente el instrumento es citado en el canto I de la *Odisea*, tocado por Femio, y en el VIII por Demódoco.

(24) El uso e interpretación de estos instrumentos nos ha sido transmitido a través de la cerámica griega y el arte en general.

y que permanecerá vivo hasta bien entrado el Romanticismo. Similar a estos formatos antiguos existía también el *barbiton*⁽²⁵⁾.

La cítara era tañida por músicos profesionales denominados “citaristas” o “citarados”, mientras que la lira era tañida por músicos aficionados. Aristóteles consideraba que, con independencia de su linaje, los mejores instrumentos debían ser patrimonio de los músicos que evidenciasen superioridad en su arte; para él la cítara era un instrumento sumamente técnico y muy complicado para un principiante. Los músicos tocaban las cuerdas de la cítara con ambas manos, si bien la derecha hacía uso de un plectro.

En Roma, donde se desarrollaron tres grandes influencias musicales (etrusca, griega, y oriental), la cítara fue muy bien acogida y tuvo, al igual que entre los griegos, un lugar privilegiado dentro de la música culta. Nerón fue un gran aficionado a la música y se complacía en el canto y el manejo de la cítara, a pesar de no estar dotado para este arte.

(2) Otro instrumento antiguo de cuerdas metálicas punteadas y con mango, igualmente conocido como cítara. Las cuerdas estaban afinadas de a pares (como el laúd) pero con la parte posterior plana como la guitarra. Justamente el nombre guitarra proviene de cítara, y aunque un nombre más antiguo es *cítale*, D. G. Rossetti en su poema *La doncella elegida* infiere que son instrumentos diferentes. Este instrumento fue conocido en el siglo XVI español como “cítara”, y también como “cítola”, que es lo mismo que “*cithara*”, según indica el *Diccionario de autoridades*. Este mismo diccionario define la cítara como:

[...] semejante algo a la guitarra, pero más pequeño y redondo. Tiene las cuerdas de alambre, y se tocan con una pluma cortada, como para escribir de gordo⁽²⁶⁾.

(25) *Barbiton*, *barbitos* [gr.]. Instrumento griego de largos brazos y elegantemente curvados sobre los cuales se halla fijado el travesaño. Cordófono dedicado al culto de Dionisos. Fue popular en los ss. VI y V a. C.

(26) *Diccionario de autoridades*, 1726-1739. Disponible en web: <web.frl.es/DA.html>.

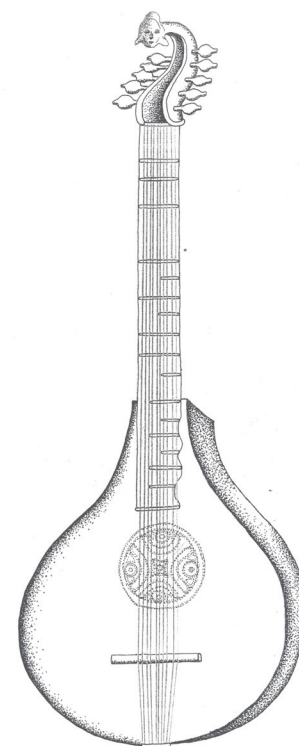


fig. 17. Cítara (2)

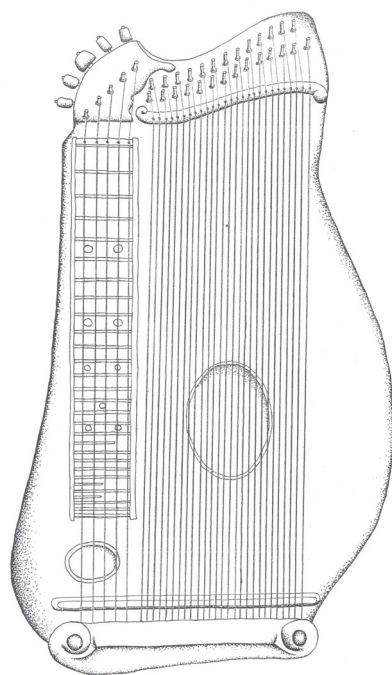


fig. 18. Cítara (3)

(3) También se llama cítara a los instrumentos de cuerda sin mango en la que la cuerda o cuerdas atraviesan la longitud del cuerpo. Este es generalmente el resonador principal y las cuerdas se tensan sobre él pasando por encima de puentes. Las cítaras pueden pulsarse, percutirse, frotarse o ponerse en vibración por medio del viento (como las arpas eólicas). Se encuentran ampliamente distribuidas, sobre todo en Europa, Asia y África, y adoptan una gran variedad de formas. Las cítaras pueden dividirse en clases amplias en función de su forma, su construcción y su técnica de ejecución. Es el caso de la cítara con resonador cóncavo⁽²⁷⁾, cítara de barra o palo (*bin*)⁽²⁸⁾, cítara tubular (*valiha*)⁽²⁹⁾, cítara larga (*ch'in*, *koto*)⁽³⁰⁾, cítara de tabla o de caja⁽³¹⁾. A

(27) Cítara con resonador cóncavo. Cítara de una sola cuerda que se ata alrededor de la abertura de una artesa o recipiente de madera. Es propia de África Central y Oriental.

(28) Cítara de barra o palo: *bin*. Cítara cuyas cuerdas están colocadas a lo largo de una barra o palo en lugar de en un cuerpo resonante. Generalmente lleva incorporado algún tipo de resonador.

(29) Cítara tubular: *valiha*. Tubo de madera o bambú alrededor de cuya circunferencia se distribuyen varias cuerdas de seda, fibra o metal. La cítara de tubo puede pulsarse, percutirse, frotarse o dejar que sea el viento quien las haga sonar a modo de arpa eólica. Está muy difundida por África y Asia.

(30) Cítara larga: *ch'in*, *koto*. El *ch'in* se remonta al s. XIV o XV a. C., en la corte china se utilizó como instrumento de acompañamiento. El *koto* se tañe acompañado por el *saguhachi* e imita los sonidos de la naturaleza de los jardines japoneses.

(31) Cítara de tabla o de caja: autoarpa, cítara, *dulcemel de los apalaches*, *gusli*, monocordio, salterio, etc. Asimismo se incluyen instrumentos cuyas cuerdas son percutidas por el intérprete, ejs.: *cimbalon*, *dulcemel*, *santur* y *yang-ch'in*, así como instrumentos cuyas cuerdas se pulsan o se percuten mediante un teclado, ejs.: clavicordio, clave y piano. Entre las cítaras con caja de resonancia destaca un instrumento musical típico del folclore centroeuropeo, de caja trapezoidal de veinte a treinta cuerdas, que se toca con púa. Su tamaño es superior al del violín, aunque existen diversos tamaños.

Otro instrumento de este tipo es una cítara de caja originaria del sur de Alemania y de Austria. Tiene cuatro o cinco cuerdas melódicas metálicas que pasan sobre un diapason dividido cromáticamente en trastes que está situado a lo largo del lado recto más cercano al intérprete. Paralelas a estas discurren de treinta a cuarenta cuerdas de acompañamiento de tripa o de nailon tensadas sobre una caja de resonancia plana con una abertura acústica y un lado curvo exterior al otro lado del músico. Este pisa las cuerdas melódicas con la mano izquierda y las pulsa con un plectro metido en el pulgar derecho. El resto de los dedos de la mano derecha se

esta relación simplificada de instrumentos conocidos como cítaras es necesario completarla con numerosas variantes de distintas épocas y países.

Lira. Instrumento de cuerdas unidas a un yugo en el mismo plano que la caja de resonancia, con dos brazos y un travesaño. Los ejemplos más primitivos conocidos, desde el tercer milenio a. C., proceden de lugares de Mesopotamia. Las liras aparecieron en diferentes países mediterráneos en la Antigüedad y se extendieron por la Europa medieval; en la actualidad, se tocan en Etiopía y países adyacentes. El resonador puede tener forma cóncava o de caja; los brazos pueden ser simétricos o estar dispuestos de otra manera; las cuerdas pueden tener una disposición paralela o abrirse en abanico. A lo largo de la historia la “lira” también se ha asociado a otros instrumentos de cuerda pulsada e frotada.

(1) La lira y la cítara fueron los instrumentos más importantes en la antigua Grecia y en Roma. La lira tiene una caja de resonancia de concha de tortuga (tal y como aparece en el mito de su invención por Hermes); la cítara, vista en el epígrafe anterior, era mayor con caja de resonancia de madera. La lira aparece por primera vez en imágenes de finales del siglo VII, y se hace cada vez más usual; el número de cuerdas aumenta de tres o cuatro hasta siete. Normalmente se representa con el intérprete sentado, con la mano izquierda contra las cuerdas y la derecha con un plectro: posiblemente, la mano izquierda tocaba un acompañamiento para el cantante, y la derecha tañía quizá un preludio y un posludio.

La lira se asoció tradicionalmente con la prohibición apolínea; en la Edad Media se la relacionaba junto al salterio y al arpa con el rey David, patrón de la música y figura de Cristo.

(2) Es un término usado para varios instrumentos, más a menudo instrumentos de cuerda casi identificables con la “familia”. En las bandas militares, la lira es un *glockenspiel* portátil, que consiste en un marco

incorporan al acompañamiento con las cuerdas al aire. Este tipo de cítara se desarrolló en el s. XIX y se ha usado como instrumento solista y de conjunto.

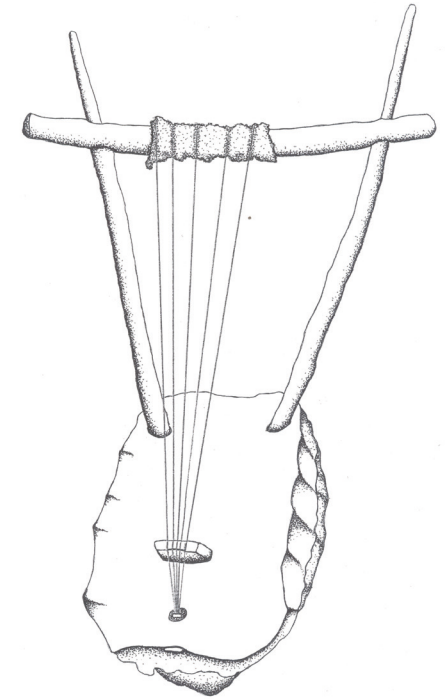


fig. 19. Lira (1)

en forma de lira, al que se unen placas de metal afinadas, en las dos filas convencionales para las notas diatónicas y cromáticas⁽³²⁾. En la Edad Media y el Renacimiento, los términos “*lyra*” y “*lira*” designan cualquiera de los diversos tipos de instrumentos de cuerda de la época: arpa, *fidula*⁽³³⁾, *lira da braccio*⁽³⁴⁾, *lira da gamba* o *lirone*⁽³⁵⁾, *lira organizzata* o *zanfoña*⁽³⁶⁾, *lyra viol*⁽³⁷⁾, *rabel*⁽³⁸⁾, así como la antigua lira

(32) Es sinónimo de *bell-lyra*; *lira-glockenspiel*; lira-campana.

(33) *Fidula*. El término se aplica con mayor frecuencia a la viola de arco medieval propiamente dicha, si bien su carácter es genérico y suele asignarse tanto a los cordófonos punteados como a los de arco.

(34) *Lira da braccio*. Instrumento de cuerda frotada de finales del s. xv y el s. xvi, similar a un violín. Posee un clavijero plano con clavijas frontales, cinco cuerdas y dos bordones. Se apoyaba sobre el hombro con el clavijero hacia abajo y estaba hecha para tocar con ella melodías y acordes.

(35) *Lira da gamba* o *lirone*. Cordófono que hace la tesitura de bajo de la *lira da braccio* (una versión más grande) y que se sujeta entre las rodillas. Habitualmente tiene trastes y costillas planas, y posee de nueve a catorce cuerdas en el diapason y de dos a cuatro bordones. Su sistema de afinación incluía series de quintas ascendentes y de cuartas descendentes, con los bordones adaptados a la tonalidad de la obra que se tañía. Su sonido tenía una riqueza dinámica similar a la de la viola o incluso a la de un consort de violas.

(36) *Lira organizzata* o *zanfoña*. Zanfona con una o dos filas de tubos de órgano y fuelles y que se maneja con un manubrio. Tuvo su mayor auge en ca. 1780; Pleyel y Haydn compusieron para este instrumento. Su diversidad terminológica responde a los diferentes lugares geográficos de su cultivo, a la propia evolución del instrumento y a los distintos ámbitos musicales a los que perteneció, desde la Edad Media hasta el s. xix. En español tiene varios apelativos, como los de viola, lira, gaita, vihuela, rabel de rueda, viola o vihuela de ciego, etc. Además de los nombres derivados del latín *symphonia* o de las traducciones propias de “viola de rueda”.

(37) *Lyra viol*. *Viola da gamba*.

(38) *Rabel*. (a) Instrumento de cuerda con arco originario del s. x que se utilizó en la música europea, sobre todo durante la Edad Media y el Renacimiento. Convivían dos formas básicas, en forma de pera o recta y estrecha. El clavijero estaba a veces inclinado hacia la derecha y más tarde adoptó forma de hoz. El número de cuerdas iba desde una hasta cinco o más, siendo tres las más habituales, y a menudo se afinaba en quintas. Indistintamente se apoyaba en el hombro, como se hacía en el norte de Europa, o en el regazo, como se hacía en el sur. Se tocaba en las procesiones, bailes y en la corte, sobre todo en la de Enrique VIII; posteriormente se empleó en los conjuntos de consort.

(b) Instrumento de cuerda que consiste en una sola cuerda de tripa atada a ambos extremos de un palo curvo, con una vejiga de animal hinchada insertada entre ellos

griega, pero también miembros de la familia de la lira y la cítara. En definitiva, diversos tipos de cuerda pulsada y frotada, incluyendo a la viola de rueda, toda vez que fue utilizada como cultismo para designar el laúd y todo instrumento de cuerda susceptible de alusión poética. El término se utiliza además para un violín griego de mango corto. Actualmente todavía se aplica a una *zanfoña* con tres o cuatro cuerdas, y de cuatro a trece teclas, usada en Ucrania, Bielorrusia y Polonia.

Salterio. Instrumento pulsado de la Europa medieval, heredero de una cítara, que consistía en una caja de resonancia plana, de madera y un número variable de cuerdas. Solía adornarse con uno o varios oídos de roseta. La cítara de la que deriva el salterio era de caja y se le denominaba *santir* o *santur*. Su nombre proviene del vocablo latino *psalterium*, que históricamente designó cualquiera de los instrumentos de cuerda pulsada asociados al rey David y a los salmos. Al parecer, salterio y *psalterium* llegaron a ser sinónimos alrededor del siglo XII, cuando el salterio del Oriente Próximo se introdujo en Europa a través de España e influyó en la forma del salterio, que fue muy utilizado durante toda la Edad Media. Los ilustradores y los comentaristas medievales identificaron el *psalterium* bíblico con las arpas de marco y las cítaras triangulares. Los salterios representados en ilustraciones y tallas de la época aparecen en formas diferentes: trapezoidales, de medio cano, rectangulares, triangulares y de ala entera o de “hocico de cerdo” (un trapecioide con los laterales curvados hacia dentro). Se muestran diversas posiciones y técnicas de ejecución: horizontal sobre los muslos o vertical contra el pecho, con las cuerdas pulsadas con los dedos o con un plectro. Algunas fuentes muestran un salterio triangular que se coge verticalmente y con una segunda caja de resonancia semejante a la del arpa. Algunos estudiosos han bautizado este instrumento con el nombre de arpa-salterio⁽³⁹⁾ y otros han especulado sobre la posibilidad de que tuviera cuerdas a ambos lados de la caja de resonancia

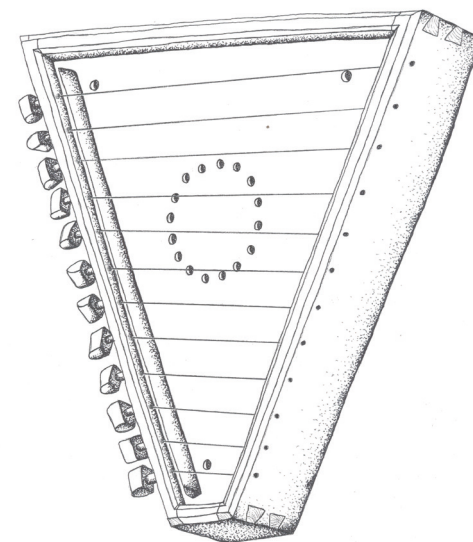


fig. 20. Salterio

que mantiene la cuerda tensa y sirve como resonador. La cuerda suele frotarse con un arco de cerdas de caballo o con un palo con muescas. Es conocido en Europa desde al menos el s. XVII.

(c) Una *fidula* de España y Latinoamérica que tiene de una a cuatro cuerdas.

(39) Paniagua, C., 2002, 264-267.

vertical⁽⁴⁰⁾. El salterio no pudo adaptarse al cromatismo del Renacimiento, y desde fines del siglo xv su uso fue decayendo. Sus principales rasgos se conservan en numerosas cítaras y *dulcemeles* orientales. El salterio puede considerarse por ello antecesor del *dulcemel* (y cabe, por ende, suponer que del clavicémbalo y el pianoforte). Véase también *arpanetta*, cítara, *gusli*⁽⁴¹⁾, *rota*⁽⁴²⁾.

Ilustraciones: Rodrigo Boquete Noya.

(40) Rault, Ch., 2000, 224-315.

(41) *Gusli* [rus.]. Es el instrumento de cuerdas múltiples más antiguo de Rusia. El *Diccionario Harvard de música* define *gusli* como “Una cítara [...] de 12 a 36 cuerdas de tripa o de metal que atraviesan una caja poco profunda, generalmente triangular”. Randel, D. M. (ed.), 1997, 501. El *Diccionario Akal/Grove de la Música* lo describe, sin embargo, como “Salterio popular ruso, originalmente con forma de trapecio redondeado, de costados cóncavos y de 11 a 36 cuerdas que proporcionan de dos a tres octavas”. Stanley, S. (ed.), 2000, 414.

Actualmente, los *gusli* suelen tener cuerdas de metal armonizadas diatonalmente. Sus dos variantes principales son: los *gusli de yelmo* y los *gusli de ala*. El *gusli de yelmo* se apoya sobre las rodillas para que sus cuerdas queden horizontales y el resonador boca abajo. El intérprete usa su mano izquierda para detener las cuerdas innecesarias mientras toca con la mano derecha. Este cordófono se extendió por las regiones del oeste y el sur de Kievan Rus. El *gusli de ala* es más pequeño y se parece más a los salterios escandinavos. Esta modificación estaba más extendida en el norte de Rusia, sobre todo en Novgorod y Pskov. Existe además un tercer tipo: el *gusli clavicordio*. Este instrumento es una variante del s. xix con un armazón de hierro y cuerdas de metal armonizadas cromáticamente. Se apoya sobre una mesa y tiene un teclado en el que presionando las teclas varios martillos golpean cuerdas específicas formando melodías. Es común en las orquestas folclóricas de Rusia.

(42) *Rota* [esp., lat. y fr.]. En la Edad Media, cualquier instrumento de cuerda, incluidos el salterio y la lira. La palabra “rota” y toda una familia de afines aparece desde el s. viii hasta el xvi en los textos literarios: *cruit* y *crot* en gaélico, *crwth* en galés, *crowd* y *rote* en inglés, *chrotta*, *rota* y *rotta* en latín, *rotte* en alemán, *rote* y *rota* en francés. En la mayor parte de estos textos, está claro que la palabra alude a un instrumento de cuerda, pero difícilmente queda claro de qué instrumento se trata. Algunos estudiosos piensan que estas palabras eran términos genéricos que podrían aplicarse a cualquier instrumento de cuerda; otros mantienen que cada palabra denotaba un instrumento específico. Steger (1971) ha señalado que estas palabras no son realmente afines, sino que pertenecen a dos grupos: un grupo (gaélico, galés, inglés) se refiere a las liras y otro (alemán, francés, latín) se refiere a los salterios. Por tanto, hemos de ser prudentes en la utilización de los documentos antiguos cuando emplean las denominaciones modernas de los instrumentos musicales.

3.3. Evolución tipológica

Para un conocimiento de la realidad tipológica del arpa con su intrincada variedad y dificultad formal, analizamos la materialidad del instrumento en los períodos históricos del panorama general de la cultura, según los siguientes parámetros:

- Todas las variantes sufren un cambio evolutivo.
- Responden a unas cronologías aproximadas o inciertas.
- Tuvieron una implantación geográfica determinada.
- Han mantenido su vigencia en el tiempo o han desaparecido.
- Instrumentación culta o popular.

3.3.1. Civilizaciones y culturas antiguas

Según se nos ha relatado, cuando la humanidad aún no habitaba la Tierra, nuestro planeta azul tenía ya su propia “banda sonora” en la que desempeñaban un papel importante la erupción de los volcanes, los rugidos de fantásticos mamíferos, el murmullo de las cascadas o el susurro del viento. El ser humano imitó esos sonidos y vio que podía crear otros, inventando poco a poco instrumentos que enriquecían aún más el acervo sonoro.

No sabemos con precisión cómo comenzó todo. La música es tan antigua como el hombre y se ha utilizado con finalidades no solo artísticas. Es probable que el arco musical surgiera del arco para cazar, constituyendo el origen de todos los instrumentos de cuerda (treinta mil años a. C. aprox.).

De la época de las civilizaciones y culturas antiguas, aproximadamente tres mil años a. C., los datos sobre su música continúan extrayéndose de excavaciones de instrumentos musicales; descubrimientos arqueológicos como relieves en piedra o pinturas con motivos musicales; textos de escritos antiguos e, incluso, de la Biblia. A pesar de los instrumentos musicales conservados, las imágenes y los textos, es poco lo

que se conoce sobre el sonido de esta música tan antigua. Sin embargo, se sabe que se representaba ocasionalmente en actos religiosos, competiciones, danzas, entretenimiento, acciones militares y trabajo.

Primeras civilizaciones orientales: Mesopotamia, Egipto, China y la India.

La música tiene presencia en todas las culturas descubiertas hasta ahora, siendo las tradiciones musicales más antiguas: Mesopotamia, Egipto, China y la India. Ya a principios del tercer milenio a. C. había pruebas que demostraban la existencia del arpa en épocas anteriores⁽⁴³⁾. Los primeros vestigios aparecen en estas tierras donde se desarrollaron las grandes culturas de la Antigüedad. El intercambio cultural por medio de las migraciones y expediciones guerreras a otros puntos del mundo será muy activo en los tiempos antiguos y continuará siéndolo en la Edad Media. Gracias a las numerosas investigaciones arqueológicas hay datos importantes, aunque muchas veces incompletos.



Mesopotamia

Mesopotamia, entre los ríos Éufrates y Tigris, se correspondía con el actual territorio de Iraq, aproximadamente. Hacia el 3000 a. C., los sumerios dominaron una parte del país. Más tarde, a partir del 1800 a. C., se hicieron con el poder los babilonios y, a partir del 1400 a. C., los asirios. Fue una zona muy avanzada donde convivieron artesanos especializados: alfareros, carpinteros, picapedreros, etc. Hay que

(43) Según documentos procedentes de Mesopotamia, se ha podido saber que los arcos con hilos tensados fueron de los primeros instrumentos que existieron en el mundo.

resaltar además la aparición precoz de la piedra pulida, el cultivo de cereales, la cría de animales y la escritura.

Los músicos en Mesopotamia eran personas respetadas y admiradas. En la jerarquía social se situaban justo a continuación de los dioses y los reyes. La música estaba considerada como un bien valioso, de ahí que los intérpretes fueran tomados como botín de guerra, enriqueciendo la cultura musical de los vencedores. Parece ser que la música tenía una función social y era imprescindible en los ritos solemnes o familiares, además de simbolizar poder, respeto y victoria.

En las ciudades de Ur y Kisch, gracias a las excavaciones de las tumbas reales⁽⁴⁴⁾, se recuperaron instrumentos que dan idea de aquellos que eran utilizados por los habitantes de esta región. La lira (de pie y de mano) se convirtió en el instrumento más importante de Sumeria. Se trataba de un tipo primitivo de lira cuya forma era fundamentalmente cuadrada. Entre los instrumentos de cuerda de Mesopotamia destacaron también las arpas (en forma de arco y angular). Ambos instrumentos se convirtieron así en los predilectos de la música culta.

(44) La arquitectura funeraria, tan esencial en otras religiones y muchos pueblos vecinos presenta un desarrollo mucho menor en Mesopotamia. Solo en época sumeria, en la ciudad de Ur, se encuentran hipogeos de cierta importancia.

Desde el punto de vista arquitectónico, la tumba no ofrece gran interés, pues es un simple hipogeo con bóveda de ladrillo y varias cámaras, que se manifiesta al exterior por algún pequeño monumento sin valor artístico. Sin embargo, en su interior se ha encontrado un ajuar funerario muy rico: cadáveres de damas, músicos, instrumentos, criados, cocheros y guardias inmolados en número grande que revelan las bárbaras costumbres fúnebres de estos pueblos.

A la I dinastía Ur (es decir, hacia mediados del tercer milenio a. C.) corresponden las tumbas reales que se han hecho famosas tanto por la cantidad de joyas que contenían, como por el sacrificio de los familiares y del séquito que allí se encuentra testimoniado. Las tumbas están construidas por cámaras subterráneas abovedadas, en ladrillo, a las que se accede por un amplio foso de paredes en declive, que penetra en el terreno con ligera pendiente. Más importante arquitectónicamente, también en Ur, es la necrópolis de la III dinastía (finales del segundo milenio).



fig. 21. Arpas y liras de oro en las excavaciones de la antigua Sumeria (Ur).



fig. 22. Woolley durante las excavaciones de Ur

Las arpas mesopotámicas son tantas y tan variadas que es difícil clasificarlas. Encontramos arpas arqueadas y angulares, con las cuerdas en posición vertical u horizontal, punteadas con o sin plectro.

Los modelos más antiguos de las arpas en forma de arco eran de escasa curvatura y tenían de cuatro a ocho cuerdas. Estas arpas arqueadas sumerias podían ser verticales u horizontales y se tocaban con o sin plectro. Este se utilizaba sobre todo para el modelo horizontal.

En el cementerio real de Ur (ca. 2500 a. C.), en la tumba de la reina Shubad o Puabi, se hallaron los restos de cinco arpas angulares sumerias en relativo buen estado de conservación. Todas ellas presentan en sus cajas de resonancia guarniciones de oro y rica decoración (véase también el epígrafe 6.2.3.).

Las “arpas de Ur”, también llamadas “liras de Ur”, están consideradas como los instrumentos de cuerda más antiguos. Datan del año 2400 a. C. y fueron elaborados en época de la civilización sumeria, que se considera la primera y más antigua civilización de la historia, concretamente forma parte del Período Dinástico Arcaico, un período arqueológico de la historia de Mesopotamia comprendido entre el 2900 a. C. y 2334 a. C. Estas arpas, denominadas también “liras de caja”, fueron restauradas por los conservadores del British Museum quienes les devolvieron todo su esplendor permitiéndonos apreciar todo el arte de sus creadores. Las cinco arpas o liras de Ur son:

1. El “arpa dorada” o “arpa del toro” está considerada la más elegante, y fue guardada en el Museo Nacional de Iraq hasta el año 2003, cuando fue prácticamente destruida durante la invasión. Una réplica fue reconstruida gracias a la ayuda internacional y la colaboración de entidades como la Universidad de Loughborough o el instituto West Dean College. Del arpa original fue recuperada la cabeza de toro.
2. El “arpa de la reina” fue una de las dos halladas junto a la reina Puabi, y se conserva en el British Museum.

3. Arpa en forma de barco conservada en el Museo de Arqueología de Bagdad.
4. Un arpa con una cabeza de toro de oro se guarda en el Museo de Antropología de la Universidad de Pensilvania.
5. Otro de los ejemplares híbridos de arpa encontrados en Ur, hoy conservado en el Museo de Iraq, posee una caja acústica en forma de embarcación, rematada por una cabeza de buey; dos brazos en ángulo, unidos por un travesaño, conforman el famoso ejemplar de arpa sumeria. La genealogía de este tipo de arpas es probable que se remonte a cuatro mil años antes de Cristo.

Los hebreos también utilizaron este tipo de arpas, pero de modelo más pequeño, llamado “nebel”. Probablemente lo tomaron de sus vecinos los fenicios. Aunque algunos autores han querido ver en este instrumento otro cordófono, C. Sachs ha demostrado que se trata de un arpa vertical angular⁽⁴⁵⁾. Este instrumento en forma de embarcación (nabla, asor) arraigó intensamente en el Reino Nuevo de Egipto, entre los siglos XVI-XI a. C. Su caja de resonancia estaba situada oblicuamente y contaba con doce cuerdas.

Egipto

En el país del Nilo se distinguen tres grandes períodos o imperios después del primer faraón: 1) Imperio Antiguo (hacia el 3000 a. C.): época de las grandes pirámides, con Menfis como capital; 2) Imperio Medio (2000 a. C. aprox.): época de las guerras, con Tebas como capital; y 3) Imperio Nuevo (1550 a. C. aprox.): época de esplendor de la cultura y el comercio.

Los egipcios desde siempre mostraron su poder con obras de enormes dimensiones. Daban tanta importancia a la vida después de la muerte, que convirtieron las tumbas, y también los templos, en sus construcciones más significativas. Muchas veces se hacían construir la tumba excavada en la montaña para dificultar su localización y el saqueo de

(45) Sachs, C., 1947, 80-81.



fig. 23. Vaj o waji de Nuristan, Afghanistan.

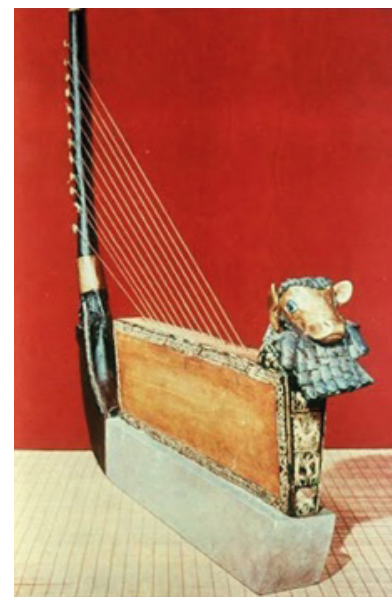


fig. 24. Arpa del ajuar de la reina Shubad. British Museum, Londres.

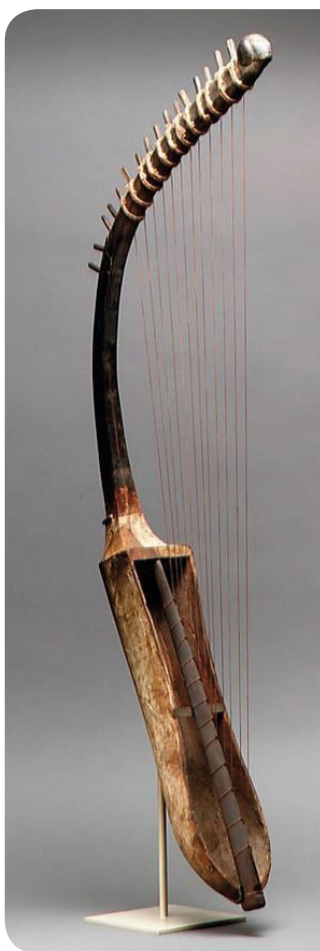


fig. 25. Arpa de hombro, Imperio Nuevo. Museo de Berlín.

los tesoros y objetos valiosos, entre ellos instrumentos musicales, que enterraban junto a sus momias. Las tumbas egipcias más conocidas eran sin duda las pirámides. Asimismo, los arqueólogos descubrieron en las paredes de las cámaras mortuorias de los faraones pinturas con temas musicales (véase el epígrafe 6.2.2.).

En las festividades celebradas en la corte egipcia era habitual que tocaran muchos músicos juntos, acompañados en ocasiones por bailarinas. Es probable que también hicieran música para el faraón en el jardín del palacio. En los actos religiosos la música era muy frecuente, lo que no eximía que el pueblo hiciera música en las reuniones sociales y en el trabajo. Sin embargo, los conocimientos teóricos de la música se consideraban un saber reservado solo a los sacerdotes. Los instrumentos de cuerda más habituales de Egipto eran el laúd, la lira y el arpa (grande y pequeña).

En el Egipto antiguo el arpa estaba considerada como el instrumento nacional. La diosa Hathor era el “ama o señora del arpa”. De ahí la gran importancia que tenía, no solo en los círculos cultos de la corte o de la alta nobleza, sino también entre el pueblo. A mediados del tercer milenio, durante el Imperio Antiguo, hay representaciones de “arpas arqueadas” de escasa curvatura, que tenían de seis a ocho cuerdas y eran tocadas por hombres arrodillados. En Egipto solo existía el modelo vertical con las cuerdas hacia fuera y el arco que formaban la caja de resonancia y el clavijero pegado al cuerpo del ejecutante. A lo largo de las dinastías del antiguo Egipto, desde el tercero y segundo milenio hasta el siglo XI a. C., el arpa fue un instrumento muy cultivado. En los cultos dedicados a Isis y Osiris eran usuales los cantos e himnos, análogos a los *ersemma* sumerios, acompañados por el arpa. En épocas posteriores, ya en el Imperio Nuevo, el arpa aumenta de tamaño, la caja de resonancia se hace más profunda y el número de cuerdas aumenta, llegando a tener hasta diecinueve (generalmente tenían entre cinco y doce). Se tocaban ya de pie.

Además de esta gran arpa vertical arqueada, los egipcios del Imperio Nuevo conocieron otros tipos de arpás arqueadas, como la pequeña “arpa de pie” que se apoyaba en parte sobre un pie y en parte sobre

las rodillas del ejecutante, que en este caso estaba sentado; y la pequeña “arpa de hombro”, que provenía del Imperio Medio, y que formada por un arco poco pronunciado y con escaso número de cuerdas (de tres a cinco), se apoyaba en el hombro izquierdo del músico.

Mucho más tarde, ya en época persa, fue llevada a Egipto el arpa angular de 45° que aparece en Mesopotamia hacia el tercer milenio. En Egipto solo se conoció el modelo vertical⁽⁴⁶⁾.

En definitiva, el arpa en Egipto tenía inicialmente forma de arco, para convertirse más tarde en un arpa de hombro, de pie, de mano, gigante o angular. El tipo angular llegaría a dichas latitudes en forma bastante desarrollada en época de Tutankamón, siendo ya en el año 1250 a. C. un instrumento de seis o más pies de altura provisto de diez a doce cuerdas. En la tumba de Tutankamón, entre sus efectos personales se incluye un arpa, permitiendo deducir que hacia el año 1350 a. C., este faraón cultivaba el placer de ejecutarla. En el Musée du Louvre entre su colección de antigüedades egipcias puede observarse hoy un arpa trígona.

China

La primera civilización desarrollada en China surgió unos tres mil años a. C. Bajo el dominio de la dinastía Shang, hacia el 1500 a. C., comenzó la construcción de un imperio gigantesco y de su cultura. Después de muchas contiendas, el emperador Quin Shi Huang Di unificó China en el 221 a. C. e hizo construir como defensa la Muralla china, que alcanzó su forma y longitud actuales en el siglo xv d. C. La música en este país ha tenido desde tiempos inmemoriales un poderoso efecto en las personas y en su carácter. Tanto era así, que existía un Ministerio

(46) Es probable que el arpa vertical (*zagsal*) penetrase en Egipto hacia el 1890 a. C., gracias a los caminos trazados por las tribus semitas. El arpa arqueada pasó hacia las tierras de Menfis y el Amarna relativamente poco evolucionada. Los ejemplares de influencia mesopotámica fueron denominados *tebunih*, pero otros modelos de mayor tamaño fueron suplantándolos. Los tipos evolucionados se tañeron de pie. Tengamos en cuenta que la evolución de esta serie de cordófonos fue lenta pero constante, lo cual produjo una variada morfología y terminología, lo que sigue siendo una fuente de confusión.



fig. 26. Arpa de hombro. Arpa arqueada egipcia de madera con incrustaciones de hueso y loza. Procede de la tumba de Thauenany, oeste de Tebas. Tumba de los Nobles, Imperio Nuevo, dinastía XVIII, 1534-1296 a. C. British Museum, Londres.

de la Música para la supervisión de la educación musical, buscando el bienestar de la comunidad y del Estado.

La música se concebía como un medio para calmar las pasiones y asegurar la armonía pública, creyendo fehacientemente en la influencia que ejercía el sonido en la armonía del universo. Los tonos guardaban relación con determinados colores y sentimientos, y el tono fundamental significaba el todo, es decir, toda la vida o todo el año. La música en la corte imperial seguía un ceremonial preestablecido con todo detalle. En la dinastía Han (206 a. C.- 220 d. C.) el número de los músicos de la corte ascendió a más de ochocientos. Además, era frecuente la formación de una orquesta en los aposentos de las mujeres y otra para la música militar.

Durante dos mil quinientos años, la cultura de China estuvo dominada por las enseñanzas de Confucio. Confucio clasificó los instrumentos musicales según su material de fabricación y los relacionó con los puntos cardinales y estaciones. De ahí que el *ch'in* (*chin*, *k'in*, *qin*), cítara con una tabla curva de cinco a siete cuerdas e instrumento de seda, quedara situado en la zona sur en relación con el verano⁽⁴⁷⁾. El arpa (*sun*, *su*) también destacó entre los instrumentos de seda más antiguos de China, entre otros.

Tras un largo período de evolución, los instrumentos musicales chinos se dividen hoy de acuerdo a cómo se tocan en instrumentos de viento, instrumentos de cuerda e instrumentos de percusión. Estos instrumentos han evolucionado en forma y en técnicas, convirtiéndose en instrumentos con características chinas. Los instrumentos de cuerda se clasifican a su vez de acuerdo a la forma en que se tocan y se pueden dividir en instrumentos de cuerda por percusión, instrumentos de cuerda de pulseo e instrumentos de cuerda con arco.

(47) El *ch'in* tiene una historia muy antigua y se ha convertido en el más famoso de los instrumentos clásicos chinos. El instrumento tipo posee siete cuerdas de seda; su longitud es de 3 "pies" más 6,5 "pulgadas" chinas (ca. 120 cm), medida que simboliza los 365 días del año; la abertura de "estanque de dragón" en la tabla inferior mide ocho "pulgadas", representando las ocho direcciones del viento; y la tabla armónica convexa y la tabla inferior plana, simbolizando el cielo y la tierra.

En la actualidad, el *ch'in* continúa siendo un instrumento muy popular en China. El arpa sin embargo no perduró en este país, pues no pudo competir con los instrumentos nativos de cuerda pulsada como el *ch'in*, la pipa⁽⁴⁸⁾, el *zheng*⁽⁴⁹⁾, etc. Posteriormente, se importó del Turquestán, después de la destrucción del reino de Kucha por los chinos, en el siglo IV d. C. Su forma corresponde al arpa angular vertical, con veinticinco cuerdas, al igual que el arpa persa, con la que la china tiene similar su denominación: *k'ung hu*, que procede del vocablo persa *cank* con que se designa el arpa. Actualmente, el arpa continúa ocupando un segundo lugar frente a los instrumentos nativos. En cualquier caso, existen conservatorios en los que ya se imparte el Arpa Clásica de siete pedales.

India

Se dice que las primeras manifestaciones de la música hindú aparecieron entre los años 3000 y 1500 a. C. La diversidad del país, las numerosas regiones, la división por castas de su sociedad y el desarrollo económico favorecieron la creación de prácticas musicales muy diversas, con una clara separación entre la música cantada religiosa védica, y la música culta y de entretenimiento profana. La música sacra se consagraba al dios Brahma y la profana al dios Shiva. Los numerosos estilos musicales son tan extensos como lo es la cultura de la India.

La “vina” [*bin*], una cítara de palo, era uno de los instrumentos de cuerda indios más frecuentes de aquella época. Otros cordófonos habituales fueron el laúd (*tambura*, *sarod* o *sitar*) y la *fídula* (*sarangi*). Su música estaba unida probablemente al lenguaje (canto), la danza y los gestos.

(48) Pipa (*pip'a*, *pi-pa*). Equivalente a la *biwa* japonesa, este laúd piriforme de cuatro o cinco cuerdas se utiliza comúnmente en China y Corea.

(49) *Zheng* (*cheng*). Cítara china conocida desde la Antigüedad usada para el entretenimiento personal y popular. En la forma estandarizada tiene dieciséis cuerdas, cada una de ellas con un pequeño puente, y se pulsan con las uñas de la mano derecha.



fig. 27. Arpa saúng-gauk, Birmania.

En la India, al igual que en China, el arpa fue considerada un instrumento extranjero. Asimismo fue desapareciendo poco a poco, concretamente a partir del siglo IX. El arpa india se conserva en la actualidad en Birmania, con el nombre de *saúng-gauk*.

Grecia

La existencia de la música griega se remonta casi hasta el 3000 a. C. En la Grecia clásica, la música se consideraba esencial para la educación del hombre. Para los filósofos Platón y Aristóteles (hacia el año 400 a. C.), la música era una asignatura obligatoria en la formación de un griego. La música era un arte y, al mismo tiempo, una ciencia que implicaba: las matemáticas, la astronomía y el resto de las disciplinas que representaban las nueve musas, hijas de los dioses Zeus y Mnemósine. La musa de la música era, como es sabido, Euterpe.

Pitágoras (entre los años 580 y 490 a. C.) desarrolló una teoría explicando el cosmos divino que denominó la “Música de las Esferas”. Según esta teoría los cuerpos celestes emiten, con sus movimientos, unos tonos musicales armoniosos que se corresponden con las notas de la escala musical. De ahí que en la imaginación de los griegos la música tuviera un origen divino, y que en las leyendas griegas se leyera además de sobre las nueve musas, sobre Apolo —el dios de la música y la poesía— y sobre Dionisio —el dios del vino, de la danza y del teatro—. Ambos aparecen frecuentemente representados junto a la cítara y el *barbiton*, respectivamente. En las competiciones deportivas que se celebraban en honor de Apolo, los Juegos Píticos, los músicos competían entre ellos de la misma manera que lo hacían los atletas, recibiendo los vencedores, de igual forma, premios y honores. Los griegos construyeron grandes teatros con bancos de piedra, en los que podían reunirse hasta quince mil espectadores. Las obras teatrales, que se representaban para honrar al dios Dionisio, eran comedias o tragedias. Un coro cantaba y bailaba y se alternaba con los actores. A las mujeres no se les permitía participar en las representaciones teatrales. En el resto de las interpretaciones, además del canto solista con

acompañamiento de cítara y *aulos*⁽⁵⁰⁾, también se cultivaba el canto coral y la música instrumental.

En la Grecia antigua, los instrumentos de cuerda pulsada eran los más habituales. Sin embargo, el arpa nunca llegó a alcanzar la notoriedad de la cítara y la lira. El arpa de tipo angular y vertical surgida en Mesopotamia en el tercer milenio a. C. hizo su aparición en Grecia⁽⁵¹⁾, aunque aquí siempre fue considerada un instrumento extranjero. Como era un instrumento íntimo y propicio al ensueño, era tocado casi exclusivamente por mujeres, damas o hetairas. Los dioses no las utilizaban, pero sí las musas.

Entre los términos usados para designar el arpa en la literatura griega, los más importantes eran *mágadis*, *pektis*, *sambyke*, *trígonon* y *psaltêrion*. La *mágadis* era llamada antigua y de origen lidio. Sus cuerdas estaban dispuestas de manera que se pudieran pulsar simultáneamente aquellas que correspondían a la octava. Se trataba de un arpa angular de unas veinte cuerdas de distinta longitud que se tañían con los dedos, sin el uso del plectro⁽⁵²⁾. El modo de ejecución consistía en tañer con la mano derecha las cuerdas agudas y con la izquierda las graves, y con las manos dispuestas en forma de abanico. A veces se decía que la *pektis* era idéntica a la *mágadis*, aunque en algunos pasajes se mencionan los dos nombres juntos. También procedía de los lidios, era tocada por mujeres casi siempre y tenía un diapasón agudo. Se trataba de un arpa angular ligeramente arqueada y tañida con los dedos y no con plectro⁽⁵³⁾. Su delgadísimo resonador estaba realzado con gran decoración y se apoyaba sobre las piernas del intérprete, por lo que este debía estar sentado. La *sambyke* era una variedad de la *mágadis* y tenía origen asirio; era un arpa angular de cuerdas muy cortas y tamaño reducido y de sonido muy agudo y afeminado. El *trígonon* o

(50) Instrumento de viento ejecutado por músicos profesionales.

(51) El arpa penetró en Grecia a través de Licia, Lidia y el mar de Mármara; otra vía de entrada fue el Mediterráneo desde Egipto, aunque la mayoría de las opiniones defienden que la verdadera difusión del arpa en Europa se produjo proveniente de la zona nororiental asiática, a través de los países nórdicos.

(52) Al menos así lo afirman Curt Sachs, Solon Michaelides y James W. McKinnon, entre otros.

(53) Así lo afirma Aristóteles en su tratado. Domené López, J.A., 2007, 98-99.

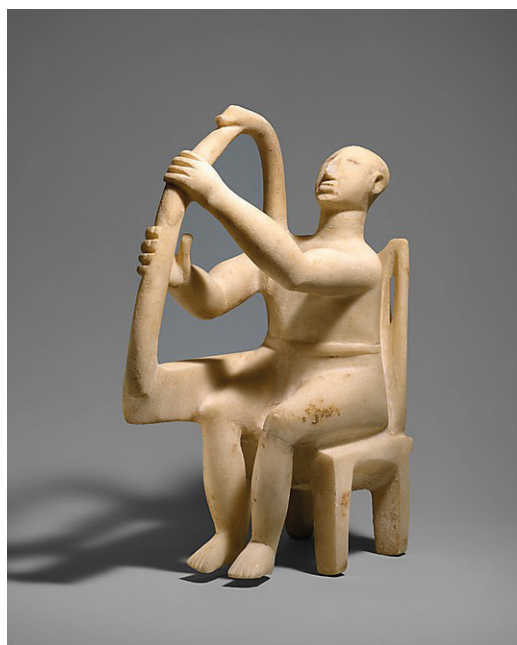


fig. 28. Arpa de las islas Cícladas (Grecia). Metropolitan Museum, Nueva York.

triángulo, en cambio, tenía un diapasón más grave y se usaba para acompañar el canto de los instrumentos anteriores. Era un instrumento femenino que las mujeres tañían apoyándolo sobre las rodillas. Llamado instrumento frigio, o sirio, también era el arpa de los egipcios o de los pueblos semíticos⁽⁵⁴⁾. Su nombre encierra ya la fundamental característica de arpa triangular. Poseía un resonador que hacía las veces de base corta, un clavijero arqueado y una columna que bajaba totalmente recta al resonador. Las cuerdas se disponían perpendicularmente a la caja de resonancia, con la particularidad de que esta se hallaba en un nivel superior al de las cuerdas, es decir, de modo diferente a como estamos acostumbrados a ver en las arpas más usuales. Para los especialistas, todo parece indicar que los términos *psaltêrion* y *psalterium* se refieren a un tipo de arpa triangular, quizá el *trígonon* o una forma evolucionada de este.

El arpa angular y vertical griega nos ha llegado preferentemente a través de la escultura en estatuillas arcaicas de las Cícladas y la cerámica. Del arpa arqueada, sin embargo, solo se ha encontrado un ejemplar hasta el momento conservado en el Museo Nacional de Atenas.

Roma

El Imperio romano mezcló las influencias musicales griegas con las de otros pueblos dominados. No obstante, el pueblo de Roma admiraba la cultura griega y, por esta razón, la adoptó con preferencia sobre otras. Sin embargo, la importancia que el pueblo griego había dado a la música como arte y ciencia, indispensable para la educación del hombre, desapareció en el mundo romano que la consideró entretenimiento y espectáculo en muchos acontecimientos sociales. Aun así, la música desempeñaba en Roma un papel importante en muchos ámbitos de la vida. Ya desde el siglo IV a. C., se conocen representaciones escénicas con música, especialmente danzas con pantomima. En el siglo II a. C., se hacía música durante las carreras de caballos, en el circo y en las representaciones en el anfiteatro. Se utilizaban instrumentos de metal y coros, apoyados por el órgano de agua (*hydraulis*).

(54) Gevaert, E., 1881, 242.

La misma imagen de Grecia respecto a los instrumentos nos la ofrece Roma. Los más habituales eran sin duda la cítara y la lira, mientras que al arpa se la seguía considerando un instrumento extranjero⁽⁵⁵⁾. Al igual que en Grecia, tampoco aquí disponemos de ningún ejemplar de este tipo de arpas.

3.3.2. Edad Media

La música religiosa y la música profana se consideran las expresiones musicales más destacadas de este período histórico.

La música religiosa era interpretada en las iglesias y monasterios por los monjes de la época. En los albores del Medievo, los cristianos estaban divididos en multitud de grupos que no seguían unas pautas comunes en la liturgia. De ahí que a finales del siglo VI el papa Gregorio I el Magno unificara estos grupos bajo unas directrices comunes. Para ello escribió un doctrinario llamado *Regula pastoralis* destinado al clero, y recopiló cánticos e himnos de los antiguos cristianos en un libro llamado en su honor *Antifonario de los cantos gregorianos*. Hoy en día conocemos esta música como *Canto Gregoriano*, música coral cantada al unísono (a una sola voz), sin acompañamiento instrumental (*a capella*), con ritmo libre que se adapta a un texto en latín y en una escala modal⁽⁵⁶⁾. Este canto inicialmente se transmitía solo oralmente y más tarde también por medio de los llamados neumas⁽⁵⁷⁾. Las reglas

(55) Tournier, M., 1959, 32.

(56) Algunos religiosos recuperaron las escalas griegas para la música religiosa de la Edad Media, denominadas en la actualidad escalas modales.

(57) Los neumas fueron los primeros signos de notas de la Edad Media. En forma de v, puntos y curvas se escribían por encima de la línea del texto e indicaban únicamente el curso aproximado de la melodía, pero no las notas exactas. Servían solo como recursos mnemotécnicos de los cantos transmitidos oralmente. En el s. XI, es sabido que el monje benedictino y teórico musical italiano Guido d'Arezzo inventó la notación sobre líneas y espacios y creó así la base de la grafía musical actual. En el s. XII surgió la notación coral para las canciones eclesiásticas, en la que las notas cuadradas fijaban con precisión la altura de cada nota. Con la notación mensural, surgida en el s. XIII, era posible anotar con exactitud las sutilezas rítmicas de la música polifónica.



fig. 29. Dama medieval tocando el arpa

del coral gregoriano se enseñaban en los monasterios de toda Europa, y todavía hoy siguen siendo interpretados por los monjes.

El instrumento predilecto para cantar las alabanzas a Dios fue sin duda la voz humana que, además de ser un bien otorgado, podía articular textos que servían para transmitir un mensaje. El cristianismo desde sus inicios muestra además una especial predilección por el arpa. Su presencia es permanente en los oficios y cánticos de la iglesia hasta la aparición del órgano y continúa presente aún por mucho tiempo en lugares de difícil acceso para este instrumento, como en la evangelización americana. El instrumento musical en el Medievo (salvo el órgano) es considerado un valor terrenal vinculado a las fiestas paganas, de ahí que su utilización quedara relegada a la música popular. Una excepción la encontramos en las *arpas wire strung* (véase arpa irlandesa en el epígrafe 3.1.1.). Estas arpas, además de acompañar a la poesía, se usaban para acompañar el canto de los salmos. Eran diatónicas y existieron en Irlanda y Escocia desde el siglo x.

La música profana era interpretada especialmente por juglares⁽⁵⁸⁾ y trovadores⁽⁵⁹⁾. Los juglares como músicos ambulantes de origen humilde que ofrecían sus servicios en fiestas o ferias, debían ser capaces de tocar —así está estipulado— al menos siete instrumentos, entre ellos, el arpa. Solían tocar en grupo *fidulas*, zanfonas, percusión y otros instrumentos y entretenían a su público también como prestidigitadores y acróbatas. Ejercían también una importante función como “transmisores de noticias”, sin embargo, tenían el mismo rango social que mendigos y ladrones. A partir del siglo xiv muchos juglares adoptaron la profesión de músicos municipales y salieron de su deshonra y su falta de derechos.

Los trovadores eran intérpretes de sus propios versos, generalmente, poemas de amor platónico dedicados a damas de la nobleza. Además

(58) En Alemania recibían el nombre de *spilleute*, en Inglaterra de *minstrels* y en Francia de *ménestrels*; estos últimos eran contratados por los nobles de manera estable. En España recibían el nombre de ministriles o juglares.

(59) En Alemania los poetas y cantantes recibían el nombre de *minnesänger*; en el norte de Francia troveros, y en el sur, trovadores (al igual que en España).

de canciones de amor cantaban lamentos, canciones de las cruzadas y de héroes. Estos podían ser *minnesänger* o trovadores, y todos ellos acompañaban el canto con, entre otros instrumentos, una *fidula*, un laúd o una pequeña arpa de siete a veinticinco cuerdas. A veces se hacían acompañar también por ministriles ambulantes. La lírica trovadoresca tuvo su máximo apogeo en la zona de Tolosa, se escribía en occitano y era uno de los pasatiempos preferidos de la clase social privilegiada.

El arpa se convirtió en uno de los instrumentos de cuerda más utilizados de la Edad Media junto al laúd, salterio, lira, zanfona, *fidula*, rabel y trompeta marina⁽⁶⁰⁾. Arpas del alto, medio y bajo Medioevo marcaron toda una época de esplendor en cuanto a utilización, forma y tamaño.

Tipos de arpas

El modelo usual del arpa románica era corpudo y de tamaño pequeño, con una caja bastante curva y una columna notablemente arqueada. Durante los siglos XII y XIII las arpas de Galicia y Asturias parecen guardar similitudes con las arpas anglosajonas, mientras que en el norte catalán, Alto Aragón y Navarra destaca la presencia de dos clases de instrumentos, uno pequeño y de columna marcadamente curva, de probable influencia francesa, y otro más estilizado y grande, cercano al arpa de los siglos posteriores.

A finales del Medioevo (año 1350 aprox.) aparece el arpa gótica. Su aspecto era más delicado, alto y elegante que el del arpa románica; poseía una columna prácticamente recta y la longitud, en el caso de las arpas portátiles, oscilaba alrededor de los 70 cm. Sus extremos superiores tallados en forma de arco definen su estilo. El mástil es recto o ligeramente curvado y sus cuerdas son de tripa.

Arpas gaélicas

Se cree que las arpas gaélicas más antiguas que se conservan datan en torno al siglo XV. Uno de los tesoros nacionales de Irlanda es el

(60) Instrumento de cuerda de gran tamaño con una sola cuerda.



fig. 30. Arpa Wartburg. Tipo de arpa medieval europea.



fig. 31. Arpa conocida como "Brian Boru". Trinity College, Dublín, s. XIV.



fig. 32. Arpa de la reina Mary (Queen Mary Harp; gaélico escocés: *Clàrsach na banrigh Mairi* o *Lude Harp*). Museo Nacional de Escocia, Edimburgo.

"arpa de Brian Boru", también conocida como *Trinity College Harp*. Robert Bruce Armstrong en su obra sobre los irlandeses y sus arpas⁽⁶¹⁾, estudia y describe este tipo de arpas antiguas, que han llegado a convertirse en la representación de su propia esencia, como sucede en el condado de Leinster, una de las provincias históricas irlandesas, que incorporó a su bandera la imagen de un arpa celta convirtiéndola así en su propio emblema.

En Escocia nos encontramos con otro ejemplar, el "arpa de la reina Mary" (*Queen Mary Harp*) situada en el Museo de Antigüedades. Esta junto a la anterior son tan similares en tamaño, construcción y decoración que parecen haber sido hechas por las mismas manos. Su parecido con una talla de piedra escocesa del siglo XV de un arpa decorada sugiere su lugar de origen. Las oportunidades de que el arpa viajara a través del mar de Irlanda desde Escocia a Irlanda eran "muchas, variadas y coloridas en extremo", según los especialistas.

El *Queen Mary Harp* (gaélico escocés: *Clàrsach na banrigh Mairi*) o *Lude Harp* es un *clàrsach* escocés expuesto actualmente en el Museo Nacional de Escocia. Esta arpa fue donada por la reina María de Escocia a la arpista Beatrix Gardyn de Banchory y, posteriormente, estuvo en el ámbito de la familia Robertson de Lude, en Perthshire. En 1588 el hijo de la señora Gardyn tenía un sirviente llamado Anthony McEwan McChlairser, apodado *Hijo del arpista*; esto nos da una idea de quién podría haber tocado este *clàrsach*. El último arpista que tocó este instrumento fue John Robertson de Lude (fallecido en 1729); su repertorio se ha conservado en la familia y fue publicado por John Bowie en 1789. El "arpa de la reina Mary" se caracteriza por ser la más completa y mejor conservada de todas las arpas medievales. El *forepillar* tiene una talla muy elaborada con una figura zoomorfa de dos puntas y el instrumento conserva restos de pigmento. Algunos rastros se han analizado e identificado como bermellón. La decoración incluye una serie de piezas de simbolismo cristiano que sugieren que el arpa pudo haber sido hecha por encargo de una iglesia o monasterio. La vid y la particular forma de las hojas tienen un claro paralelismo con las del siglo XV o las losas de las tumbas de West Highland de la zona de Argyll;

(61) Armstrong, R. B., 1908.

esto nos sugiere el momento y lugar en que esta arpa se originó. Una losa de tumba en la capilla de Keills en Knapdale tiene una talla de un arpa similar en apariencia a la de la reina Mary.

El “arpa de Brian Boru” y el “arpa de la reina Mary”, junto al arpa escocesa de *Lamont*, se clasifican como arpas pequeñas de bajo encabezado. Tienen de 31 a 38 pulgadas de altura y de 29 a 32 cuerdas cada una. Se cree que las tres se originaron en Argyll, en el suroeste de Escocia, durante los siglos *xiv* y *xv*. El arpa *Lamont* contaba con 31 cuerdas, la más larga de 62 cm. Más tarde, se le agregaron cuerdas graves adicionales. Al igual que el “arpa de la reina Mary” se expone en el Museo Nacional de Edimburgo. Ambas, junto al “arpa de Brian Boru” (*Trinity College Harp*), son los tres únicos modelos medievales que han sobrevivido como arpas gaélicas.

3.3.3. Renacimiento

Tras la Edad Media, el Renacimiento supuso la realización del hombre más allá del ámbito religioso que predominó en la Edad Media. Los cánones para el arte, recuperados de la Antigüedad, en la música nunca existieron, ya que en la Grecia antigua no se registró la música que se compuso. Renace la necesidad de que la música esté presente en la formación y educación del hombre y, así como el centro del movimiento renacentista se sitúa al norte de Italia, la zona franco-flamenca fue de vital importancia para la renovación y el avance musical.

En el Renacimiento, la producción musical dividida entre música sacra (religiosa) y música profana (popular) se identificó por el desarrollo de la polifonía y el acompañamiento; fue entonces cuando la música vocal polifónica alcanzó su cénit. Asimismo, los instrumentos, que hasta ahora solo habían desempeñado un papel secundario (función de acompañamiento), empezaron entonces a adquirir una mayor importancia y se desarrolló una música instrumental independiente. En el siglo *xvi*, con la reforma de la Iglesia llevada a cabo por Martín Lutero, surgió una música sacra protestante propia. El interés que la gente adinerada tenía por la música para conseguir una educación



fig. 33. Arpa *Lamont*. Museo Nacional de Escocia, Edimburgo.

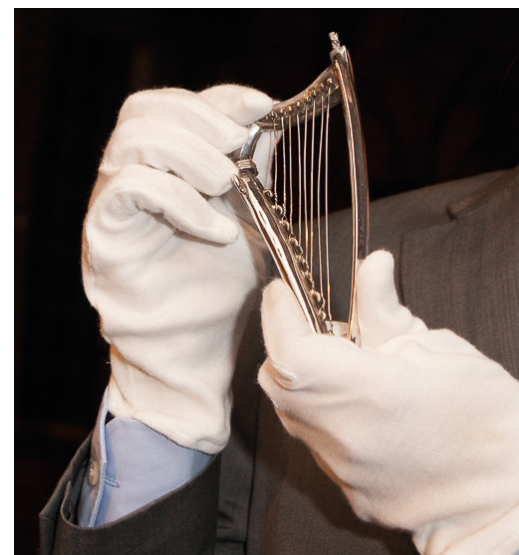


fig. 34. Modelo de arpa *Mostyn* en plata, otorgado al mejor arpista en el Eisteddfod celebrado por primera vez en Caerwys, 1523.



fig. 35. Arpa doble estense (arpa di Laura). Arpa encargada por Alfonso II de Este para Laura Pepperara, arpista de su orquesta de cámara. Jen Le Pot de Amiens, 1581. Galería Estense, Módena, Italia.



fig. 36. Arpa del Renacimiento con levas. Modelo alemán de fabricante desconocido, s. XVI. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

humanista provocó una nueva disociación, pero esta vez entre instrumentos populares y cultos. Estos últimos estaban contruidos no solo con el objetivo de sonar bien, sino también de buscar una belleza estética.

Los instrumentos de cuerda más utilizados del Renacimiento fueron los siguientes:

- Laúd de cuello corto.
- Tiorba (laúd bajo).
- Chitarrone (laúd bajo).
- Mandola (parecida al laúd, pero más pequeña y plana).
- Cistro (instrumento pulsado, con caja en forma de pera).
- Guitarra.
- Vihuela (como la guitarra, pero con más cuerdas).
- Trompeta marina (instrumento de gran tamaño con una sola cuerda).
- Viola da braccio (tocado sobre el hombro).
- Lira da braccio (tocado sobre el hombro).
- Viola da gamba (apoyado entre las piernas).
- Lira da gamba (apoyado entre las piernas).
- La construcción de familias amplias como el serpentón (de la familia del laúd y la viola da gamba).

Durante el Renacimiento y en lo que se refiere al arpa, en España llegarían a originarse dos tipos bien definidos, la de carácter diatónico —con 25 o 27 cuerdas— y más tardíamente la cromática, que poseía dos órdenes, el primero provisto de 27 o 29 cuerdas diatónicas y de 15 o 18 cromáticas el segundo. La situación fuera de la península ibérica no era muy distinta. El arpa diatónica fue quedándose obsoleta con respecto a los avances musicales que con el tiempo fueron

produciéndose, debido a que sus posibilidades de cromatismo estaban muy limitadas. Esto produjo una cierta crisis ya que los intérpretes optaban por otro tipo de instrumentos como el laúd con trastes que permitía la ejecución de los semitonos, y el arpa diatónica fue quedando relegada a la música tradicional en la que las modulaciones son menos necesarias. Estaba claro, para sus artífices, que si querían que el arpa mantuviera un puesto importante en el mundo de la música culta, esta debía de adquirir capacidad cromática, y eso solo estaba en sus manos. La solución no llega hasta el siglo XVI cuando, basándose en algunas arpas primitivas con varias órdenes de cuerdas, crearon el *arpa doppia*. El mejor ejemplo conservado de este tipo de arpas fue encargado en Roma en el año 1581 para la orquesta privada de Alfonso II de Este, realizada por Jean Le Pot de Amiens. Su decoración escultórica fue encargada a Flamand Oratio Lambert, y la pictórica a Giulio Marescotti⁽⁶²⁾. Debido a sus cualidades musicales, el arpa de dos órdenes llegaría a competir dignamente con los instrumentos de teclado, sobre todo a partir del último tercio del siglo XVI. Más económica que un clave o que un clavicordio, y equiparable en número de notas a dichos instrumentos, fue ganando terreno dentro de la música instrumental y de acompañamiento, por delante de la vihuela y el laúd.

3.3.4. Barroco

El período barroco en la música tiene su origen en Italia a finales del siglo XVI, posteriormente se expandió por el resto de Europa continuando su influencia hasta la primera mitad del siglo XVIII. A diferencia de las otras artes, es más limitado en el tiempo. El lujo y la ostentación barrocos con el protagonismo de lo superficial y la ceremonia se reflejan igualmente en la música de este período: un teatro con actores

(62) Giulio Marescotti, mediante la aplicación de lacas de diferentes colores sobre el fondo dorado, organiza diferentes espacios en los que alterna la aparición de musas y alegorías con otros campos saturados de ornamentos, en los que destacan arabescos o morescos que remiten a damasquinados italianos de la época. Sin duda, un ejemplo de simbiosis artística en el que las bellas artes complementan un instrumento musical de primer orden.

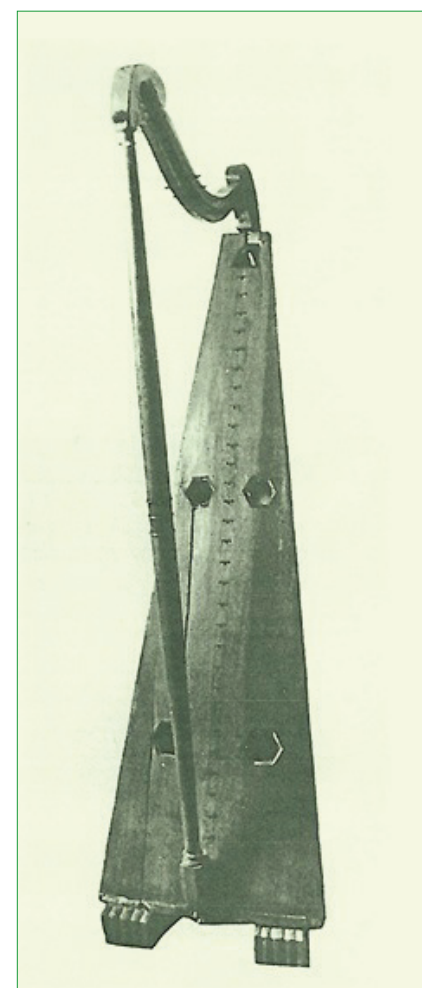


fig. 37. Arpa de Joseph Fernández. Museo del convento de la Encarnación, Ávila.

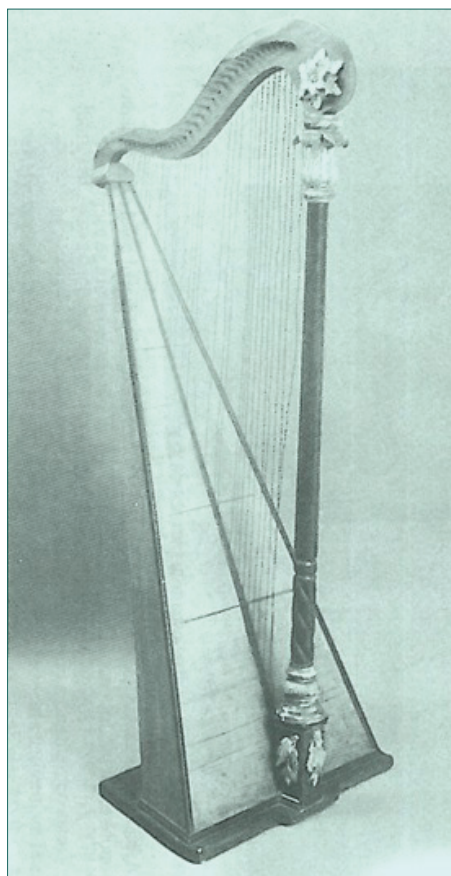


fig. 38. Arpa barroca española diatónica. Nº 29. Anónima, finales del s. xvii. Museo Municipal de Música, Barcelona.

y maestros de ceremonias, un escenario en el que los instrumentos evolucionan en sintonía con la estética de la época.

El instrumento, que hasta el momento no había sido mucho más que un mero acompañante de la voz, comienza a desarrollar nuevas posibilidades, creando un lenguaje propio y novedoso que algunos músicos empiezan a dominar de una forma excepcional. Este avance instrumental acabó situando a los instrumentos musicales a la misma altura que la voz humana⁽⁶³⁾. Los instrumentos que habían sido principales durante el Renacimiento cedieron terreno frente a “máquinas” más modernas y perfeccionadas del Barroco: la familia de las *violas da gamba* cede terreno a la actual familia de cuerda (violín, viola, violonchelo, contrabajo); las arpas de una orden a las de dos y tres órdenes, así como posteriormente a las arpas de ganchos y de un solo movimiento a finales del Barroco⁽⁶⁴⁾; etc. Es con estos instrumentos que toda una serie de constructores, que reciben el nombre de “*luthiers*”, consiguen una perfección que les dará una merecida fama hasta hoy, especialmente con los violines. ¿Qué virtuoso actual no desea tocar un violín construido por Amati, el famosísimo Stradivari, constructor de instrumentos de cuerda de una calidad incuestionable? El violín se convirtió, sin lugar a dudas, en el rey de los instrumentos. Otros cordófonos de cuerda habituales fueron: la viola, *viola da gamba* (*gamba*), violonchelo, laúd, tiorba y el arpa, que con el tiempo desarrollará una labor importante en el bajo continuo, no solo en España, sino en toda la música barroca europea.

A partir de aproximadamente 1600 el arpa se fue incorporando a las capillas musicales y afianzando su uso en los acompañamientos. Hacia 1650 ya estaba plenamente impuesto el bajo continuo en la música española y es a partir de entonces cuando el arpa adquiere verdadera importancia como instrumento para su realización; puede decirse que llegó a eclipsar el interés por el clave. No solamente fue

(63) El virtuosismo vocal llevado al extremo había llegado con los *castrati*, a quienes les amputaban las glándulas genitales para interrumpirles el crecimiento de la laringe. El castrado mantenía la voz infantil con capacidad pulmonar y potencia de un adulto. El *castrato* más famoso fue, como es sabido, Carlo Broschi Farinelli.

(64) Véanse definiciones en el epígrafe 3.1.2.

indispensable en las capillas, sino también para la música no religiosa, especialmente en las comedias y representaciones públicas en las que el arpa y la guitarra fueron los instrumentos más comunes en los continuos. Por aquella época, y en convivencia con el arpa diatónica de una orden, aparecen: en España, el arpa de dos órdenes, y en Italia, el *arpa doppia*, diferentes entre sí en detalles de diseño y técnica de ejecución, pero similares en su propuesta musical. Presentan dos hileras de cuerdas con distinta afinación y con la combinación de ambas se obtiene la escala cromática. Poco tiempo después aparece en Italia el arpa triple (denominada por algunos también como *arpa doppia*) a la que se le agrega una tercera hilera central afinada con los sostenidos. Estos instrumentos tienen su momento de auge pero finalmente se tornan voluminosos y pesados, difíciles de construir, complicados para ejecutar y engorrosos para afinar. Puede que por esta razón, se hayan conservado escasos ejemplos de arpas de dos y tres órdenes de la época, las cuales no aumentaron durante el final del siglo XVII y principios del XVIII, que fue cuando más se utilizó este modelo. Ello hace pensar que el arpa diatónica de una orden se siguió usando hasta el final del Barroco, paralelamente a la de dos y tres órdenes, probablemente en los ambientes no profesionales, debido a la dificultad que suponía afinar las cuerdas cromáticas. Hacia el año 1650 constructores tirolese presentan un sistema de ganchos que accionados manualmente permiten alterar un semitono la afinación de cada cuerda⁽⁶⁵⁾, y en 1720, el bávaro Jakob Hochbrucker de Donawot crea un mecanismo de pedal que permite cambiar el tono de los acordes sin ocupar las manos⁽⁶⁶⁾. A partir de este período se producen numerosas tentativas para ampliar las posibilidades del instrumento hasta que en 1811 Sébastien Érard presenta el modelo llamado de doble acción.

(65) Este sistema se mantiene hasta la actualidad adaptado a las nuevas arpas célticas y en algunas arpas folclóricas sudamericanas.

(66) El arpa española de dos órdenes y las italianas dobles y triples fueron los modelos cromáticos conocidos y utilizados en Europa hasta su sustitución por las arpas con mecanismos (primero ganchos individuales, después pedales) a partir de finales del s. XVII. Parece ser que la española no se practicó fuera de la península ibérica, mientras que las italianas se difundieron por el resto de los países europeos. Desaparecen a finales del s. XVIII, aunque el arpa triple se mantiene vigente en el País de Gales.

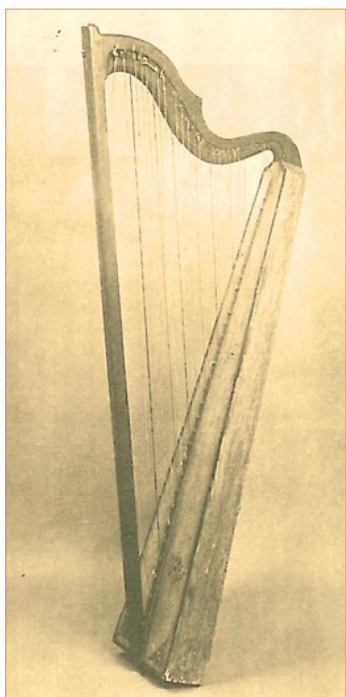


fig. 39. Arpa de una orden. Nº 366. Anónima, 1603. Museo Municipal de Música, Barcelona.



fig. 40. Arpa de Pere Elías. Barcelona, 1704. Museo provincial, Ávila.

1. **Arpas de una orden:** Este tipo de instrumento se conoce igualmente como arpa con una sola hilera de cuerdas, también denominada “arpa sengla” durante la Edad Media. Muchas de ellas se conservan hoy en países tales como España, Alemania, Italia y Francia.
2. **Arpas de dos órdenes:** Las arpas de dos órdenes que se conocen actualmente son instrumentos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII. El número de arpas conservadas en España, superior al de arpas cromáticas barrocas de otros países europeos, indica la importancia que llegó a tener este instrumento y su gran utilización. La mayoría se encuentran en conventos (todos ellos femeninos) o provienen de ellos, lo que nos hace pensar que pueden existir otras no inventariadas hasta ahora⁽⁶⁷⁾.

Estas arpas tienen en general la columna torneada, clavijero poco elevado, caja formada por siete costillas, tabla armónica en madera de abeto y oídos de forma hexagonal en la tabla armónica. Como excepción, las arpas firmadas por Pere Elías y Domingo Pescador, ambas de 1704, tienen oídos en forma de rombo. Las arpas de Pere Elías, de Iván López e Iván de la Torre tienen escritas en el clavijero las cifras correspondientes a la nota de cada clavija. La anónima de Castil de Lences tiene las cifras al lado de los botones de la tabla armónica. Anotar las cifras era una práctica común para facilitar la labor del intérprete que tañe cifra cuando se inicia con el instrumento.

Las arpas de dos órdenes con los dos planos de cuerdas cruzadas forman una equis, es decir, un plano contiene las notas

(67) Cuando se iniciaron los trabajos de recuperación del arpa barroca española, ca. 1970, tan solo se conocían tres modelos de esta clase de instrumentos, conservados en los conventos de la Encarnación y Santa Ana de la ciudad de Ávila, en España. Más tarde y gracias a la labor investigadora, principalmente de la musicóloga Cristina Bordas, fueron apareciendo otras arpas de la misma época en colecciones privadas y fondos de museos nacionales, que permitieron ampliar el abanico de ejemplares de esta clase de arpas hasta diez unidades catalogadas, todas ellas diferentes.

naturales y el otro, los semitonos. De ahí que se las conozca también como arpas de cuerdas cruzadas o arpas barrocas españolas. Esta última denominación tiene una explicación. No se puede saber con certeza la procedencia del arpa de dos órdenes cruzadas, pero hay razones convincentes para pensar que se trata de un instrumento español. La trascendencia de esta arpa fue efectivamente escasa en Europa, fuera de los ambientes españoles, no así en América, centro y sur. Ciertamente no hay noticias de la existencia de arpas de dos órdenes en aquellas latitudes, pero es evidente que conservan una serie de características que, a simple vista, hace inconfundible su paternidad. Por ejemplo, vestigios que demuestran que las cuerdas eran anudadas a un solo lado del clavijero. Estas arpas fueron llevadas a América del Sur adaptadas como instrumentos folclóricos que perduran todavía.

Además de las arpas con dos filas de cuerdas cruzadas, existen arpas cuyas cuerdas se disponen de forma paralela y que se anudan a ambos lados del clavijero. Su origen procede sin duda de Italia. También se las conoce con el nombre de *arpas doppia*, o *arpas gemina* [it.], aunque para algunos estas denominaciones equivalgan a arpas de dos órdenes de cuerdas cruzadas con las clavijas anudadas a ambos lados del clavijero o a arpas de tres órdenes. Sus dos hileras de cuerdas fueron ganando en extensión a partir del siglo XVI.

3. **Arpas de tres órdenes:** El napolitano Luca Antoine Eustache fue quien al parecer inventó, alrededor del año 1600, el arpa triple de tres órdenes de cuerdas, situando las diatónicas en el exterior (afinadas al unísono) y las cromáticas en el interior. En la fila interior se encuentran los sostenidos y se obtiene el cromatismo; su disposición permite el acceso con ambas manos, ampliando las posibilidades del instrumento en una extensión de hasta cinco octavas. El arpa de tres órdenes surge por tanto en Italia, posteriormente hizo su aparición en Francia, y parece ser que fue un francés llamado Jean Le Flesle, arpista de la corte de Carlos I desde 1629 a 1641, el que la introdujo en Inglaterra

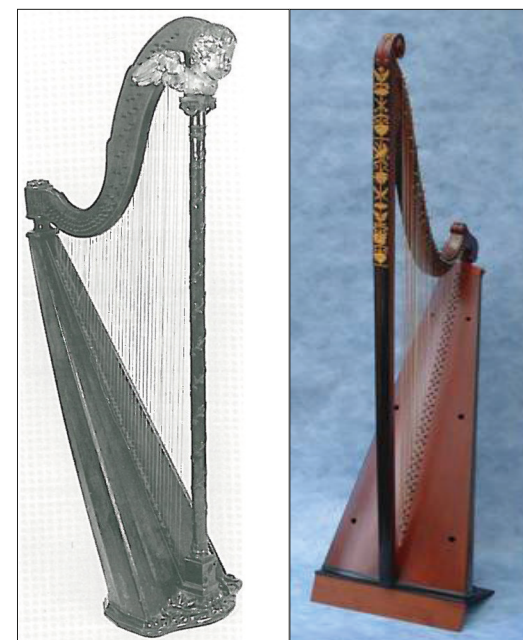
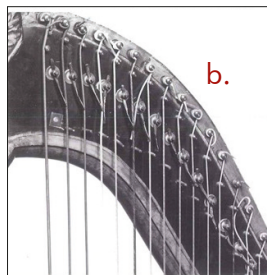


fig. 41. Arpa de tres órdenes. Welsh Folk Museum, Powys. Castle, Welshpool.

fig. 42. Arpa que John Richards hizo para John Parry en 1755. Es un arpa que podemos ver en el retrato de su hijo mayor, William (véase epígrafe 6.1.). Lamentablemente, el instrumento fue destruido en un incendio devastador en Wynnstay en 1858, pero, por fortuna, quince años antes, en 1843, el arpa había sido meticulosamente registrada y medida por Thomas Price (Carnhuanawc). Son estas especificaciones y medidas de Carnhuanawc las que permitieron a Christopher Barlow construir una copia exacta de la famosa arpa triple de John Parry que aquí vemos.



a.



b.



c.

fig. 43. Arpa de Hochbrucker. SAM 565. Donauwörth, 1720. Kunsthistorisches Museum Wien.

a. Vista de perfil que pone de relieve la imagen de Maura hecha en hojas de oro y añadida posteriormente en lo alto de la columna. Mecanismo accionando los ganchos metálicos por medio de los siete pedales unidos a siete tirantes disimulados en el cuerpo sonoro. Es de notar que no existe comunicación alguna entre la consola y la columna.

b. Croquis de los ganchos metálicos accionados por los pedales que permiten acortar la longitud vibrante de cada cuerda para elevar el sonido un semitono (excepto para la más grave y para las dos más agudas que carecen de ganchos).

c. Disposición de los siete pedales a cada lado según la posición del arpista y del centro a los extremos: si, do, re a la izquierda y mi, fa, sol, la a la derecha. El cuerpo sonoro se compone de siete planchas de madera lacada en castaño oscuro.

acompañando con el *Harpe Consorts* al compositor de la corte inglesa William Lawes. Desde finales del siglo XVII el arpa se ha visto unida al País de Gales y a los galeses, y ha llegado a convertirse en instrumento nacional. Charles Evans es el primer arpista galés conocido, que fue nombrado en 1660 arpista de su majestad; otro arpista destacado, ya durante el siglo XVII, fue John Parry. En Gales, se puede hablar de este tipo de instrumento a partir de 1650 y se ha conservado hasta nuestros días con el nombre de arpa galesa. De ahí la constante confusión respecto a su origen. En cualquier caso, también se han encontrado ejemplares de este mismo instrumento en países como Francia, Italia, Alemania e Inglaterra.

4. **Arpas de ganchos:** A finales del siglo XVII se desarrolló en Alemania y Austria el arpa de ganchos, así llamada por sus ganchos metálicos situados en la consola, debajo de las clavijas, utilizados para acortar cada cuerda. A pesar de las mejoras que las nuevas arpas introducen, el instrumento mantenía un cierto retraso en relación con la variedad cromática que los compositores iban incorporando a sus creaciones, y los artífices siguieron experimentando para mejorar o crear nuevos modelos. Durante el siglo XVIII las novedades vendrán de Centroeuropa, ya que en Baviera y el Tirol se experimentará un nuevo modelo que, volviendo a una solo orden de cuerdas, introducía la posibilidad de torcer las cuerdas mediante la incorporación de un gancho que las tensaba, con lo que se conseguía elevar el sonido emitido en un semitono. El modelo no triunfó ya que requería la utilización de una de las manos para su uso, y los arpeggios en pasajes rápidos implican el uso de ambas.

5. **Arpas de sencillo movimiento:** La solución llegó en 1720 con el arpa de pedales creada por el bávaro Jacob Hochbrucker de Donauwörth, aunque los expertos no se ponen de acuerdo en determinar si fue J. Hochbrucker quien en realidad realizó el invento. Al parecer, paralelamente, J. P. Vetter en Nuremberg también ideó un sistema similar de varillas metálicas, ganchos y pedales mediante los cuales se conseguía una mejora sustancial

en el cromatismo del instrumento. Este tipo de arpa organizaba, en el interior de la columna que la sustenta, una serie de ganchos conectados a unos pedales situados en la parte inferior que permitían al intérprete, mediante un movimiento realizado con los pies, ir modificando el sonido de las notas. En principio solo se aplicó a algunas notas, pero con el tiempo este mecanismo fue perfeccionándose, hasta conseguir modificar todas. A pesar de estas mejoras, aún seguía siendo imposible abarcar todas la tonalidades musicales. Fueron los franceses J. H. Naderman, G. Cousineau y S. Érard, quienes ya a mediados del XVIII, introdujeron nuevos tipos de ganchos (*crochets*, *béquilles* y *fourchettes*), mecanismos con los que se mejoraba el sonido hasta conseguir ejecutar todos los bemoles, naturales y sostenidos.

3.3.5. Clasicismo

En la historia de la música el clasicismo abarca el período comprendido entre los años 1750 y 1820, aproximadamente. A partir del siglo XVIII una nueva propuesta musical desbanca al Barroco: el “preclasicismo” (1720-1760 aprox.). En él surgen los estilos “galante” y “sensible”, configurándose más tarde, en 1759, el clasicismo propiamente dicho. Los estilos que dieron lugar al clasicismo son originarios de Italia pero posteriormente el núcleo del movimiento se trasladó al centro de Europa, en primer lugar a Mannheim para asentarse definitivamente en la capital de Austria, Viena. El clasicismo musical es contemporáneo del período histórico de la Ilustración. Esto hace que cuente con las cuatro premisas básicas de la tradición antigua: serenidad, equilibrio, proporción y sencillez, que se reflejan en la construcción de los instrumentos de la época.

Las primeras orquestas del clasicismo estaban formadas habitualmente por: dos oboes, dos trompas y la cuerda, compuesta por violín primero, violín segundo, viola, violonchelo y contrabajo. No tardaron mucho en incorporarse dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompetas y timbales, dando lugar a lo que hoy conocemos como orquesta sinfónica. El arpa no se integra en la orquesta de forma definitiva hasta el siglo XIX⁽⁶⁸⁾.

(68) En la España del s. XVIII, el uso del arpa fue desapareciendo de las capillas como consecuencia de los nuevos estilos musicales Rococó y clásico. Ya desde el segundo



fig. 44. Arpa de Edmond Saunier, E.17, ca. 1760. Musée de la Musique, París. Este instrumento es parte de la antigua colección Clapisson, adquirida por el Estado en 1861. Cité de la Musique, Colección Musée de la Musique. Cuerpo sonoro ligeramente arqueado, que comprende siete costillas de arce ondulado. En el centro de la tabla armónica, el puente en madera dorada hace resaltar los botones de ébano. La columna y la base están ricamente decoradas a través de esculturas de pájaros, flores de guirnalda, hojas de acanto, etc. El arpa está barnizada en color castaño.



fig. 45. Arpa Rose Mooney. Collins Barracks, s. XVIII. Museo Nacional, Dublín, Irlanda. Se trata de un tipo de arpa irlandesa temprana. Se utilizó en Escocia e Irlanda, pero se extinguió en el s. XIX. Recientemente ha habido un renacimiento con instrumentos históricos réplica para tocar el viejo repertorio. Esta arpa tiene 36 cuerdas de alambre de latón y una longitud de 118 cm. La caja de resonancia está tallada en un solo bloque de madera de sauce. Posee un sonido único —rico y resonante—.



fig. 46. Arpa diatónica. Anónimo, s. XVIII. Fundación Víctor Salvi, Piasco, Italia.



fig. 47. Arpa de pedal de sencillo movimiento. Naderman, París, 1770.



fig. 48. Arpa de sencillo movimiento. Naderman, París, 1773.



fig. 49. Arpa de J. H. Naderman (maestro *luthier* de María Antonieta). Musée du Château de Versailles V 4504, París, agosto 1775. Donación de Mc. y Mrs. Schlumberger, llega al Museo de Versailles el 6 de febrero de 1968. R.M.N. Arpa de sencillo movimiento y de ganchos ricamente decorada en madera. La columna dibuja una línea alrededor de la cual se torna una guirnalda de flores y hojas. A un lado y otro de este eje vertical, sobre la base recubierta de nácar y bronce dorado, hay dos esculturas femeninas que reemplazan a los dos cupidos presentes en el arpa que se conserva en París. La tabla armónica de fondo rojo oscuro está decorada con motivos en oro verde y blanco representando guirnaldas, paisajes, instrumentos musicales y trofeos de guerra.

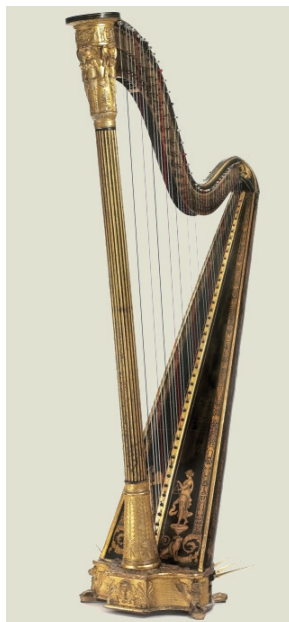


fig. 50. Arpa de pedal de sencillo movimiento. Nº 207. Sébastien Érard, Londres, ca. 1800.



fig. 52. Arpa de la emperatriz Josefina Bonaparte. Cousineau & Sons. París, 1805. Château de Malmaison, Rueil Malmaison. Fotos R.M.N. - Gérard Blot. Arpa caoba decorada con figuras de bronce doradas: un águila que posa en la corona, tres figuras decorando la misma, y abejas y estrellas que se diluyen alrededor de la fila de clavijas. La firma Cousineau & Sons está grabada en la placa de bronce a lo largo del clavier. Destaca la ausencia de todo mecanismo visible en el clavier del arpa: no hay ganchos ni horquillas bajo las clavijas de afinación.



fig. 53. Arpa Cousineau & Son. MNP-I 557. París, ca. 1800. Arpa de sencillo movimiento con horquillas. Musical Instruments Museum, Poznan. Muzeum Narodowe, Poznan. Arpa de 36 cuerdas. Este instrumento destaca por la pintura de la tabla armónica de abeto, evocando los lienzos de Watteau. Esta pintura al óleo presenta tres escenas con veleros, barcos, un puente y gente. Un octavo pedal activa las cinco ventanas de madera alojadas en la caja de resonancia.



fig. 51. Arpa austriaca. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, s. XVIII.



fig. 54. Arpa de sencillo movimiento. Naderman. París, 1783.



fig. 57. Arpa Naderman/Krumpholtz de nueve pedales. E.2002.13.3, 1787. Musée de la Musique, Cité de la Musique, París, Colección Musée de la Musique. Jean-Marc Anglés. Otro ejemplar de arpa de sencillo movimiento de ganchos de Naderman/Krumpholtz, con mecanismo de amortiguación y refuerzo. Inscripción en el clavijero: "Harps invented [sic] by M. Krumpholtz and executed by M. Naderman. Ordinary Luthier to the Queen, rue D'argenteuille Butte St Roch in Paris". El pedal de activación de los amortiguadores atraviesa todo el frente de la tabla armónica. Las pinturas están dispuestas simétricamente, pero los instrumentos específicos a cada lado de la tira central son diferentes.



fig. 55. Arpa Naderman con el blasón de María Antonieta. París, finales del s. XVIII. Musée de Vendôme. Arpa de gancho de sencillo movimiento ricamente decorada, aunque no lujosa. Las cuerdas están en malas condiciones: varias desaparecidas, la tercera cuerda más baja tiene un nudo en la parte superior y el instrumento no soporta actualmente ninguna tensión. En cuanto al mecanismo, el pedal de la parece estar algo desplazado en relación a sus pedales vecinos.



fig. 58. Arpa de J. H. Naderman. MNP-I 517. París, 1788. Detalle. Musée d'Instruments de Musique de Poznań. Arpa de 38 cuerdas al estilo de Luis XVI. Adornada con motivos chinos.



fig. 56. Arpa de sencillo movimiento de ganchos. París, ca. 1775. Tissier Collection, Cagnes-sur-Mer. Clasificada como monumento histórico en 1999. Institut de France, Michel Graniou.



fig. 59. Arpa Naderman. París, ca. 1780. Arpa de sencillo movimiento de ganchos. Tissier Collection, Cagnes-sur-Mer. Clasificado como monumento histórico en 1999. Institut de France, Michel Graniou.



figs. 60, 61 y 62. Arpa de la reina María Antonieta. E. 482. J.H. Naderman, 1776. Musée de la Musique, París. Cité de la Musique, Colección Musée de la Musique. J. M. Anglés. Regalo del barón Dornier en abril de 1873.

Arpa de sencillo movimiento de ganchos, ricamente decorada. El conjunto es dorado, el reverso del cuerpo y una parte del clavijero están recubiertos de barniz rojo, y la tabla armónica está pintada con motivos musicales. Un águila dorada está posada bajo la voluta en la parte superior de la columna, rodeada de una guirnalda de flores. Nos recuerda a las dos águilas que aparecen en el blasón del Imperio austro-húngaro. Este pájaro de presa con las dos alas desplegadas ha servido a menudo de emblema a María Antonieta: ¿se

trata acaso de un elemento que certifica la autenticidad de esta arpa real?

Tiene rosetas de seis orificios dispersas entre flores pintadas en la tabla armónica. Esta superficie está decorada en madera resinosa y se compone de motivos florales y musicales, simétricos en su conjunto pero no en detalle, como es característico del estilo barroco. En la tira central, los botones se fijan con brillantes joyas. El zócalo o base está ornamentado con dos cupidos, tocando la trompeta y montando caballitos de mar. Una guirnalda tallada de hojas de acanto en relieve adorna la parte superior del clavijero. Téngase en cuenta que es difícil ver esta parte del arpa tan ornamentada. El codo está también muy adornado, lo que nos impide ver el mecanismo, igualmente decorado. En la etiqueta

impresa en la parte posterior de la tapa del clavijero se puede leer: "NADERMAN / master luthier / Ordinary in the service of Madame / The Dauphine / Rue d'Argenteuil, butte / Saint Roch, in Paris / this October 1776". Los cuatro pedales a la derecha de la base corresponden a las notas mi, fa, sol y la, en posición de reposo (o posición superior, cuando toda la longitud de la cuerda correspondiente vibra).

La caja de resonancia consta de siete paneles de arce y no tiene ventanas u otro tipo de apertura. Los pedales correspondientes a las notas si, do y re situados al lado izquierdo de la base están en posición de reposo. A este lado del clavijero, llaman también la atención las clavijas de afinación y los ganchos fijados también con joyas brillantes.

Durante el clasicismo, el arpa se utiliza preferentemente en la vida diaria de la burguesía, en conciertos privados y audiciones públicas. Ciertamente, fue en Francia donde mantuvo una relativa vigencia — sobre todo en los círculos aristocráticos—. El instrumento reclamará cierto interés durante el clasicismo; fue precisamente entonces cuando se le añadió un dispositivo de pedal que permitió a los compositores confiarle un tratamiento solístico.

Hacia 1720, el bávaro Hockbrucher inventó un mecanismo de cinco pedales (do, re, fa, sol, la) y más tarde de siete pedales para activar los ganchos y subir todas las cuerdas un semitono. Este instrumento poseía de 36 a 43 cuerdas afinadas hasta mi bemol y permitía una amplia modulación. A partir de esta invención surgieron nuevas ideas cada cual más original para ampliar las posibilidades del arpa (como incorporar una segunda fila de pedales por parte de la familia Cousineau para subir la afinación de las cuerdas un segundo semitono). Finalmente, Sebastián Érard superó a todos los predecesores con el arpa de sistema único en el año 1786 y con el arpa de doble movimiento en 1811. Este último modelo estableció la base del arpa moderna de doble movimiento actual. En la colección que aquí presentamos figuran todo tipo de arpas europeas del siglo XVIII (diatónicas, de doble pedal, etc.).

La aparición del arpa de pedal tuvo lugar aproximadamente en 1720 en Alemania, y fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando alcanzó su mayor auge en Francia⁽⁶⁹⁾. El palacio de Versalles, como residencia de los reyes de Francia, conserva el arpa en el mobiliario actual del salón de la Reina, posiblemente el mismo que existía en 1789, el día de la detención de la familia real. La reina pasaba allí la mayor parte de su tiempo, donde celebraba las veladas musicales.

cuarto del siglo se van suprimiendo las plazas de arpistas en las capillas, a medida que estos se van dando de baja, aunque en ciertas catedrales en las que perdura el acompañamiento tradicional permanecen hasta los últimos decenios del s. XVIII.

(69) El arpa de pedal llegó a España desde Francia. En Madrid había al menos un constructor, el alemán Joseph Ayman, que hacía arpas de pedal en 1789. Estos modelos contrastan con la sobriedad en la decoración de las arpas hechas en España en el mismo siglo.

3.3.6. Romanticismo

En la historia de la música, el Romanticismo transcurre entre los años 1820 y 1900, aproximadamente. Durante este período, la vida concertística pública no cesó de crecer, y todo aquel que podía permitírselo asistía a conciertos. Las veladas musicales tenían lugar en las salas de concierto, teatros de ópera o en iglesias. Había además salones o cafés en los que se podía escuchar música. También era muy habitual que se hiciera música en el ámbito familiar, una forma de interpretación por medio de la cual podían obtenerse resultados muy gratificantes sin necesidad de un alto nivel de formación. El arpa fue uno de los instrumentos favoritos en la educación musical femenina durante el siglo XIX. Las familias acomodadas procuraban que al menos sus hijas recibieran clases de determinados instrumentos, entre ellos, el arpa. El arpa se convirtió así durante el siglo XIX en un producto de la alta sociedad, tocada generalmente por manos femeninas, y se consolidó como parte de la orquesta.

La orquesta romántica creció considerablemente respecto a la clásica. Surgió un gigantesco cuerpo sonoro: se incorporaron nuevos instrumentos, aumentando sobre todo el número de instrumentos de cuerda y viento. H. Berlioz y R. Wagner fueron decisivos en la conformación del sonido de la orquesta romántica en el siglo XIX. La orquesta romántica de grandes dimensiones se utiliza fundamentalmente en el repertorio concertístico desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX. Había, además, orquestas de cámara más reducidas, así como grupos de viento en el ámbito de las marchas y la música militar. El arpa utilizada en la orquesta fue la patente de Sébastien Érard, que superó a todos los predecesores con el arpa de sistema único en el año 1786 y con el arpa de doble movimiento de 1811. La patente de Érard de 1811 se convirtió rápidamente en el modelo adoptado en la construcción europea que perdura hasta la actualidad.

Además de estos modelos, existen otros tipos de arpa de la época que se conservan en diferentes museos. En el Musikhistorisk Museum og Carl Claudius Samling de Copenhage, podemos ver un ejemplo realizado por uno de los constructores de arpas de pedales de mayor



fig. 63. Dital Harp (arpa de botones). John Egal & Sons, 1820. Dublín, Irlanda.

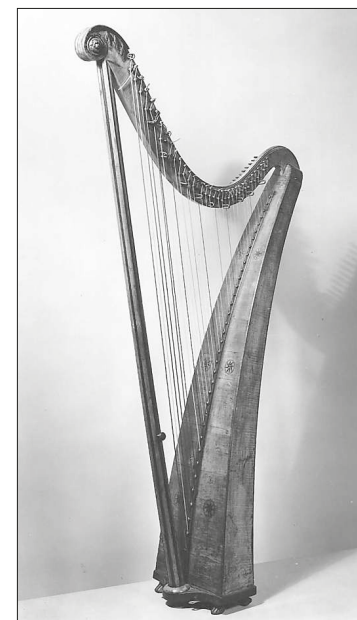


fig. 64. Hook Harp (arpa de ganchos). Martín Eggert, Wertingen, primera mitad del s. XIX. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



fig. 65. Arpa Érard de ocho pedales. Museo del Arpa, Argentina. Detalle del octavo pedal: tallado y con dorado a la hoja.



fig. 66. Arpa de pedal de doble movimiento. Sébastien & Pierre Érard. Londres, ca. 1835. Museo de Urueña, España.

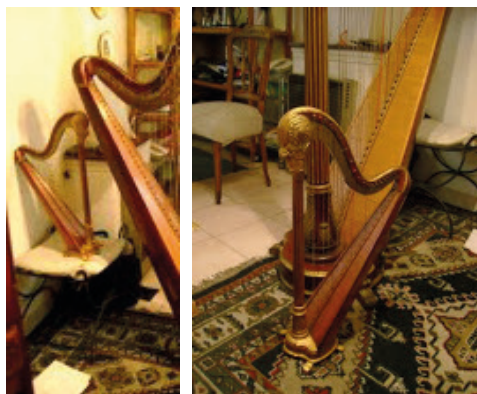


fig. 68. Arpa Érard y arpa Érard en miniatura. Nº 3506, s. XIX. Museo del Arpa, Argentina. Esta arpa se obsequiaba como souvenir con el instrumento original.



fig. 67. Arpa de pedal de doble movimiento. Érard, s. XIX. Museo del Arpa, Argentina.

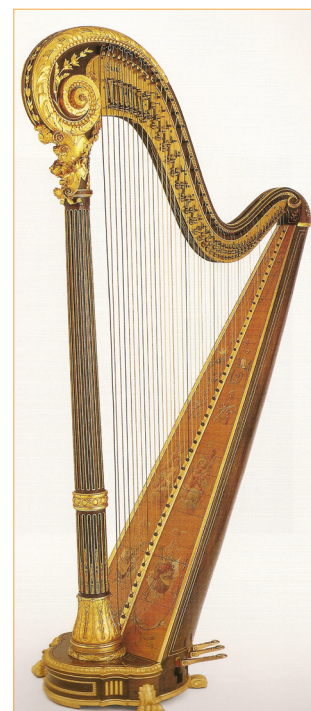


fig. 69. Arpa de pedal de doble movimiento. Nº 2576. Érard et Cie, París, ca. 1897.

renombre en España durante este siglo, Tiburcio Martín. En cualquier caso, el único instrumento de pedales de construcción española catalogado en España, es el que lleva por marca "A. Lerate. Cádiz. Privilegio exclusivo para la fabricación de arpas en España". Este instrumento consta de siete pedales de un movimiento (Museo de la Música, Barcelona, inventario 510). La referencia al "privilegio exclusivo" posiblemente indica que A. Lerate tuvo una patente del sistema de pedales, aunque no se conocen datos sobre este aspecto.

En el museo del Conservatorio de Bruselas se guardan además diversos tipos de arpa eólica, cuyo ejemplar más valioso es el de Johann Christiaan Dietz, célebre constructor que lo fabricó hacia 1805. V. Ch. Mahillon señala que sus seis cuerdas están afinadas al unísono. La altura de su caja es de 103 cm y su anchura de 21,5 cm⁽⁷⁰⁾.

Respecto a las damas del siglo XIX y su relación con el arpa, un ejemplo real de este siglo lo tenemos en el arpa de pedales de Josefina de Beauharnais, esposa de Napoleón Bonaparte, conservada en su gabinete de La Malmaison, en el que su artífice adaptó su ejecución a los gustos del momento realizándola en un puro estilo imperio. La Malmaison era un pequeño castillo sin adornos y sin pretensiones hasta el siglo XVIII. Josefina lo compró en abril de 1799 para ella y su marido, el futuro Napoleón I de Francia, por entonces comprometido en las guerras napoleónicas. Se trataba de una finca semiderruida, a ocho millas al oeste del centro de París, que abarcaba casi 150 acres de bosques y prados. Este lugar de residencia de Napoleón y Josefina pronto se convirtió en uno de los más imitados de la época. La planta baja disponía de varias salas, entre ellas, el Salón de Música decorado con cuadros, colecciones y el arpa de Josefina, además del piano de Hortensia, segunda hija de Josefina y su primer matrimonio. Hoy en día La Malmaison es un pequeño museo que refleja una etapa dorada en la vida de este matrimonio. Un castillo en el que pasaban largas temporadas, y muy querido por ellos. Josefina, después de su divorcio, siguió recibiendo en él y ocupándose de sus colecciones. Sin duda, era un espacio reducido, refinado y con un estilo muy depurado, y que recrea una parte de la historia de estos dos personajes.

(70) Mahillon, V. Ch., 1900.



fig. 70. Arpa de Josefina (esposa de Napoleón) y piano de Hortensia (hija de su primer matrimonio). Cousineau & Sons, s. XIX.



fig. 71. Biblioteca. Chaâteau de Coppet, Suiza. Arpa perteneciente a madame de Stael, utilizada por madame Récamier durante las veladas políticas.



fig. 72. Habitación de madame Récamier (huésped de madame de Stael). Chaâteau de Coppet, Suiza.

Otro ejemplo de la época de las damas lo situamos en el Castillo de Coppet en Suiza, lugar de encuentro de escritores y poetas que se oponían a Napoleón. Aquí madame Récamier tocaba el arpa en el salón que ocupaba como huésped cuando visitaba la casa de su amiga madame de Stael. Las paredes de este salón están cubiertas con fondos de pantalla chinos pintados a mano. A pesar de tener más de dos siglos, mantiene toda su frescura. Hay un busto de mármol realizado por el escultor Chinard que representa a madame Récamier, ilustre huésped de este salón. También vemos ahí el arpa tallada y dorada que ella acostumbraba a tañer.

Otra dama destacada de la época que tocaba el arpa fue Teresa Cabarrús, hija de D. Francisco Cabarrús, ministro de Carlos III, fundador del Banco de San Carlos, futuro conde y posterior colaborador de José Bonaparte (hermano mayor de Napoleón). Recibió una esmerada educación. Teresa fue una niña despabilada, que no en vano poseía una carga genética heredada de un trabajador infatigable, genial creador de corrientes económicas y hábil en las finanzas. A su belleza habría que añadir una envidiable cultura. Llegó a dominar, además de su buen castellano, el latín, francés e italiano. Cuentan sus biógrafos que tocaba bien el arpa y dominaba el dibujo.

3.3.7. Impresionismo

En la historia de la música el impresionismo no surgirá hasta 1900. El término “impresionismo” procede del cuadro que Claude Monet pintó en 1872, *Impression, soleil levant* (*Impresión, sol nascente*). Un fragmento de realidad elegido al azar se retrata aquí con una gran variedad de colores. Se insinúan líneas y formas por medio de una técnica pictórica que prima la imprecisión y los perfiles borrosos. El concepto “impresionismo” pasó a la música francesa hacia 1900. Al igual que la pintura, la música se ve influida con frecuencia por las impresiones de la naturaleza. “Dibuja” atmósferas musicalmente delicadas con sonidos coloristas, “flotantes”, con perfiles melódicos y ritmos poco definidos.

De ahí que los constructores tuvieran que crear unos instrumentos y adaptar otros, de forma que emitieran sonoridades acordes con esta nueva sensibilidad artística. El más representativo en esta línea es sin duda el arpa con dos planos de cuerdas cruzadas que Pleyel desarrolló en torno a 1890, y el sorprendente modelo de tipo doble arpa cromática formado por dos arpas cruzadas.

3.3.8. El siglo xx

La música del siglo xx produjo un gran número de variedades estilísticas. En esencia, cabe distinguir dos grandes corrientes: por un lado, el ámbito en que siguió evolucionando la música clásica europea —la llamada “nueva música”—y, por otro, la música del jazz, el rock y el pop⁽⁷¹⁾. Esto dio lugar a que la música necesitara de nuevos instrumentos para expresar las emergentes sensibilidades acústicas.

La “nueva música” surgió paulatinamente a partir de la música del Posromanticismo y del impresionismo, desarrollando sonidos y técnicas de composición inusuales que se caracterizaban por estrictos principios de ordenación y una predilección por las formas abiertas, por lo espontáneo y experimental. Naturalmente, estas obras continúan

(71) El primer arpista conocido de jazz es Casper Reardon, seguido de otros como Dorothy Ashby, Alice Coltrane, etc. Florence Wightman fue la primera en dar sus propios recitales por radio en 1930.

El primer grupo conocido de rock con sello discográfico y en el que se utiliza un arpa de pedal es Art in America. The Beatles también incluyeron una parte importante de arpa en *She's Leaving Home* en su álbum de 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. En los años 70, el arpa era muy común en la música popular urbana y podía oírse en melodías de éxito tales como *Cher's Dark Lady* y *The Gypsies, Tramps and Thieves*. Estas melodías se tocaban muy a menudo en el estudio de los Ángeles del arpista Gayle Levant, del que existen numerosas grabaciones. En la música pop actual, el arpa se utiliza con poca frecuencia. Cantautores como Joanna Newsom, Dee Carstensen, Scatton Darian, Doorenbos Habiba y Jessa Callen nos dan distintas visiones de cómo tocar el arpa con diferentes sonidos vocales. En Hong Kong, un ejemplo notable de música pop para arpa es la canción *Tin Shui Walled City*, compuesta por Hacken Lee e interpretada por el arpista coreano Jung Kwak. La cantante y compositora canadiense Sarah McLachlan también incluye el arpa en su álbum navideño *Wintersong* de 2006. Hoy día se utilizan arpas de diferentes clases y tamaños (arpas folclóricas, de pedal, etc.) para acompañar canciones de todo tipo.



fig. 73. Doble arpa cromática, ca. 1890.



fig. 74. Arpa Blue. Camac, finales del s. xx. Como instrumento de triple acción (arpa tradicional acústica, arpa eléctrica amplificada y arpa electroacústica), el *arpa blue* se ha convertido hoy en uno de los instrumentos más populares, especialmente en la música del jazz.



fig. 75. Arpa popular mexicana. Museo de arte popular, México, D. F.

siendo interpretadas y apreciadas en la actualidad⁽⁷²⁾ junto a las de nueva creación y las tradicionales.

La plantilla de la orquesta en el siglo xx es muy diversa y depende de lo que se proponga el compositor en cada caso. En comparación con la orquesta del Romanticismo, se amplió especialmente el número de instrumentos de percusión. Existe también una gran libertad en la combinación de instrumentos. Además, en el siglo xx surgieron las grandes y pequeñas orquestas de música ligera, así como la orquesta de jazz. Hay una búsqueda constante por lo novedoso y esto hace que surjan nuevos instrumentos que conviven con los tradicionales. Tanto en el jazz, rock e incluso en la música pop, el arpa se utilizó con diversa frecuencia.



Arpas populares hispanoamericanas. En Hispanoamérica, el arpa de las misiones jesuíticas se transforma en instrumento urbano popular — callejero con vida propia todavía a finales del siglo xx—. Sus ejecutantes, los llamados “arperos” según unos documentos, “arpistas” según otros, eran frecuentemente negros o indios misioneros, es decir, indios catequizados e instruidos musicalmente en las misiones jesuíticas. Estaban al servicio de quien los contratara, ya fuera para funciones religiosas o para animar fiestas y bailes sociales.

En la actualidad el arpa tiene una vital importancia en los eventos familiares indígenas. El maestro de arpa indígena es conocedor de los diferentes rituales y festividades en las que este instrumento participa. Siempre está presente en los matrimonios y *huahua* velorios.



(72) No solo los compositores, también los pintores buscaron en el s. xx nuevas posibilidades expresivas y crearon, en parte, un arte abstracto. Existen cuadros que surgieron tras haber escuchado la música de autores como A. Schönberg.

Arpas indígenas africanas y birmanas. Si volvemos la vista hacia el continente africano, nos encontramos con una situación semejante a Hispanoamérica en lo que se refiere al historial del arpa en cuanto a su uso como instrumento popular, y lo mismo ocurre en Birmania.



fig. 76. Arpa congoleña, África. Este instrumento continúa presente en la actualidad.



fig. 77. Arpa birmana actual. Colección particular de M. R. Calvo-Manzano. Si se observa el sistema de sujeción de las cuerdas es muy similar al de las arpas angulares egipcias.

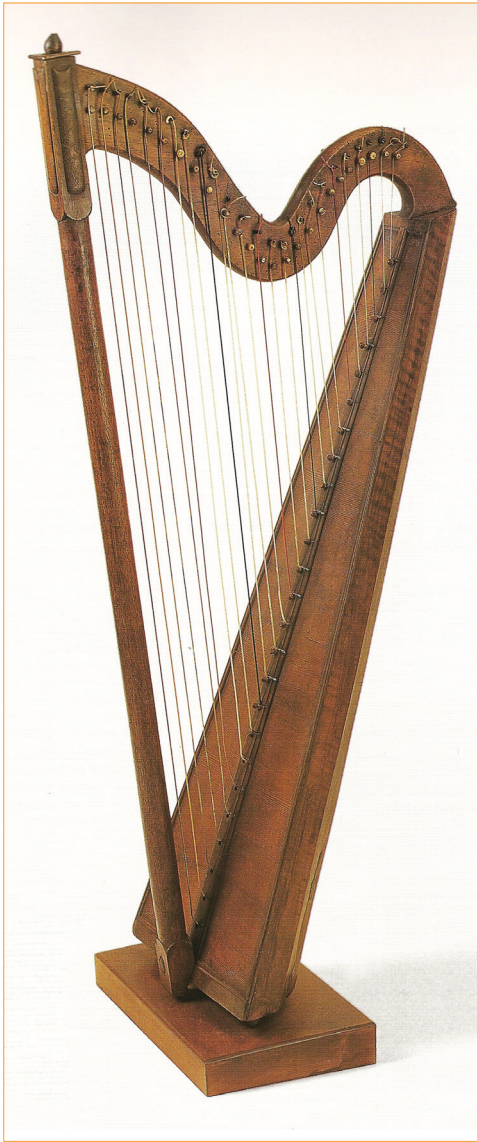


fig. 78. Arpa diatónica. Anónimo, Alemania, ca. 1900.



fig. 79. Arpa de pedal de doble movimiento. Nº 3184. Lyon & Healy, Chicago, 1928.



fig. 80. Lever Harp (arpa celta o céltica). Nº 3. Lyon & Healy, Chicago, ca. 1911.



fig. 81. Arpa indígena boliviana



fig. 82. Conjunto musical y arpa andina



fig. 83. Arpa misional jesuítica, chiquitana. Construida para fiestas populares y funciones religiosas.



fig. 84. Arpa llanera



fig. 85. Arpas paraguayas

4. PATRIMONIO INMATERIAL: CREACIÓN Y COMPOSICIÓN PARA ARPA

El concepto de “patrimonio” cuando se atribuye a los objetos mueble tiene un valor en sí mismo por su condición artística y por su función transmisora. Esto sucede con el arpa, cuya utilización y música trascienden a lo inmaterial. Es lo que podríamos denominar como “patrimonio vehicular” o de inspiración artística. Los postulados serían, por lo tanto, los siguientes:

1. El objeto instrumento puede tener valor patrimonial por sí mismo.
2. El objeto instrumento tiene valor por su emisión de cultura. En nuestro caso, el uso del arpa como fuente de inspiración.
3. La música para arpa se conserva solo desde su plasmación escrita.

4.1. La composición para arpa en el tiempo

La composición musical es el resultado de una evolución operada en el tiempo. Igualmente, es un objeto de estudio en la actualidad, que ha contado con recepciones diferentes dependiendo de cambios históricos y sociales. En consecuencia, cualquier estudio de la creación musical debe tener en cuenta el pasado, de manera que se puedan conocer los cambios experimentados por la tradición, así como la evolución de su aceptación o rechazo en diferentes momentos. Sería arriesgado pretender que el objeto de estudio permaneciera siempre igual, o que tuviera en todo momento la misma recepción favorable o disconforme.

Para entender la composición musical es preciso referirse a la cultura griega de la Antigüedad, que estipuló medidas del espacio y el tiempo y que, de una forma u otra, han continuado aplicándose en la elaboración constructiva hasta la actualidad. Así, las columnas de los templos se asociaron a las notas de la escala, que basándose en el ángulo de diferentes rayos solares durante las horas del día servían de pauta para elaborar diversos himnos y cantos. He aquí la musicalidad de la arquitectura, toda una relación matemática que defendían los sabios





fig. 1. *Commentarii in Somnium Scipionis*. Det Kongelige Bibliotec, Copenhagen.

en la armonía numérica de la Música de las Esferas⁽¹⁾, estableciendo proporciones entre la macrodistancia y la microdistancia y quedando el número siete como un símbolo.

Siete son los planetas, siete las notas de la escala musical, siete los días de la Creación y, además, este número-símbolo se utilizó en los preceptos, obligaciones y conceptos para mejorar la conducta moral. Es el caso de los siete pecados capitales de la religión católica o el tan extendido consejo cristiano “No te digo que perdones siete veces, sino setenta veces siete”. Este número ha sido utilizado por las culturas del Próximo Oriente como símbolo del infinito.

Otro dígito, el 27, o el que resulta de sumar sus cifras, tuvo mucha repercusión en culturas semíticas, hindúes, así como en la cabalística. El 27 se convirtió en número mágico para símbolos y uso de proporciones, número obtenido de la distancia que la Tierra recorre alrededor del Sol, que resulta ser 27 veces su diámetro. De ahí también que algunos compositores clásicos establecieran el ritmo interno de sus períodos en frases de tres grupos de ocho compases (cada frase con cuatro compases de antecedente y cuatro de consecuente, entrelazados ambos por una semicadencia y cadencias perfectas en las conclusiones para finalizar con una coda de tres compases): $8 + 8 + 8 + 3$

(1) Mucho es lo que se ha escrito sobre el sueño de Escipión, quien, mientras soñaba, percibió la armonía de las esferas como premio por sus sacrificios en el buen gobierno de la República romana. Esta fantasía se fundamenta en que es imposible que unos cuerpos tan grandes como las esferas celestes, que se mueven a tan vertiginosa velocidad, no produzcan sonidos armoniosos aunque el oído humano no esté capacitado para oírlo. Este tema fue tan apasionante que ha inspirado las más bellas obras del repertorio musical universal; así, W. A. Mozart, inspirándose en este tema, compuso dos obras: la sinfonía *Il Sogno di Scipione*, op. 50 en re mayor, k. 161 (Milán, finales de 1772) y la fantasía *Il Sogno di Scipione* (Salzburgo, 29 de abril de 1772).

Así pues, se produjo una gran lucha desde la Antigüedad entre aquellos que defendían que los números no tienen nada que ver con la melodía y el diapasón y negaban la existencia de la Música de las Esferas, y los que apoyaban estas teorías. La Música Cósmica, que arranca de Pitágoras y Platón, fue rechazada por Aristóteles y revisada por Cicerón en unas cuantas páginas del libro VI de *La República* —conservadas por el apologista Macrobio (s. IV)—, páginas conocidas con el título de *Sueño de Escipión*.

= 27, o también repartidos en tres series consecutivas e iguales de 3 + 3 + 2, que terminan con una coda añadida de 3, es decir, 3 (3 + 3 + 2) + 3 = 27.

Desde el universo sonoro del macrocosmos al microcosmos individual de cada compositor existe esa relación maestra de los sonidos que, independientemente de las gamas establecidas en las distintas épocas, cada artista siente y ordena de manera personal y se diría que intransferible. Desde el barroquismo más recargado al minimalismo más conceptual casi se podría afirmar que cada compositor pasa por ese proceso de experimentación cuya jerarquía establece él mismo. De ahí que buscar el orden estético en fuentes preconcebidas o catalogadas sea en determinadas obras harto difícil. En esas circunstancias de búsqueda, el estudioso que quiere analizar tropieza con fórmulas concretas, no existentes en ningún modelo preestablecido ya que la fuente es el propio autor que, sencillamente, se ha dejado llevar durante la gestación de la composición por la inspiración de sus sentimientos, a veces, puramente intuitivos y no intelectuales.

No existe mucha música que se identifique como escrita expresamente para arpa y que sea anterior al arpa de doble movimiento de 1811. La fuente más antigua que se conserva es el *Tiento IX para arpa u órgano* de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de A. Mudarra⁽²⁾. De ahí que en este capítulo se estudien las aportaciones de los maestros que han teorizado y compuesto para arpa a partir del Renacimiento, en concreto, las características referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, así como el repertorio arpístico correspondiente a cada época. La música anterior formaría parte de un patrimonio inmaterial perdido y difícil de conocer⁽³⁾.



fig. 2. Portada de *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra

(2) Mudarra, A., 1546.

(3) Para la elaboración de este capítulo se han consultado diversas fuentes: Calvo-Manzano, M. R., 1986, 1992; Calvo-Manzano, M. R. (ed.), 2006; Casares, E. (coord.), 2002; *Historia de la música occidental*, 2008; Locatelli, A. M., 1973; Narejos Bernabéu, A., 2002; Stanley, S. (ed.), 2001; entre otras.

4.2. Compositores del Renacimiento español e italiano

En la historia de la música occidental, el término “Renacimiento” se aplica a la época que se extiende desde ca. 1430 hasta finales del siglo ^{xvi}. Como su nombre indica, hace referencia a la intención de los artistas de olvidar la época anterior (Edad Media) y en volver sus miras hacia los ideales artísticos y filosóficos de la Antigüedad clásica.

Formas y géneros

Con referencia al título de este apartado, conviene advertir que, gozando las composiciones de esta época de total libertad, no siempre se pueden clasificar como formas y es preferible denominarlas géneros.

La música de esta época se fundamentaba en la elaboración de un *cantus firmus*, generalmente extraído de temas populares, como base para la composición de las obras. Sobre este bajo se urdía el hermoso tejido de las cuatro voces, construyendo grandiosas e imperecederas obras elaboradas de abajo-arriba, con una admirable independencia en el desarrollo de cada voz y no menos admirable en el engarce de sus encuentros armónicos. Dar a la armonía del conjunto “a cuatro” una autonomía tan llena de gracia y soltura a cada voz, revalorizando la polifonía hasta un sinfín de límites, es un misterio de arte y belleza difícil de explicar.

Tampoco se pueden encasillar las frases musicales con una simetría absoluta, tal y como se sistematizaría más adelante en la composición musical con métricas estrictamente aritméticas. La frase adopta valores expresivos de alargamiento y estrechamiento, siempre sensibles a la polifonía y el enriquecimiento de la expresividad, según la fantasía e inspiración de cada motivo.

Las obras más características de esta época son glosas, fantasías, romances, tientos y danzas. Estas obras eran tan libres que carecían de indicación alguna. En la fantasía, por ejemplo, el intérprete resultaba ser el creador auténtico de la obra con su genialidad interpretativa.

Los tientos eran los más elaborados en su trama polifónica, lo que no significa que no fueran expresivos en el fraseo.

Interpretación

La interpretación se centra fundamentalmente en dos aspectos: por un lado, la falta de rigor en el ritmo, que se codificó bajo la genuina frase española de *Tañer de buen aire*, y por otro, la forma puramente ornamental con glosas y adornos. La frase anteriormente citada de Tomás de Santa María define de una manera correcta los ritmos que debían aplicarse en la interpretación de la música. Estos ritmos se pueden concretar de la siguiente manera: ritmo de *pontée* (francés), ritmo lombardo (italiano) y ritmo de Tomás de Santa María⁽⁴⁾.

Correa de Arauxo también se inclina por la utilización del *airecillo* para alterar el ritmo de las figuras. Estos ritmos exigen sutileza en la interpretación, pues ya el mismo Tomás de Santa María, en su obra, advierte los más aconsejables según el pasaje para que no destruyan su estilo.

En cuanto al ornamento, hay que distinguir glosa de adorno. Como variación, la glosa es la manera de diferenciar el tema a base de variarlo con adornos, ritmos o cambios en la disposición de las voces, de manera que quede variado el elemento patrón. De ahí que la glosa sea también escuetamente un adorno que motiva un tema o fragmento dándole alguna variedad, pero exclusivamente ornamental. Un anticipo de los ornamentos barrocos lo encontramos en la obra *Arte de Tañer Fantasía* de Tomás de Santa María⁽⁵⁾. En esta época, los ornamentos se ejecutaban sobre el tiempo y comenzaban por la nota real. Tomás de Santa María apunta ya, aunque vagamente, el deslizamiento de la nota superior hacia la real. En su obra encontramos además ejemplos de redobles y quiebras que se utilizaban en aquella época.

Ser capaces de improvisar sobre la marcha y en pleno concierto era el mayor prurito de los intérpretes. Con eso contaban muchos de los

(4) De Santa María, T., 1565.

(5) *Ibid.*

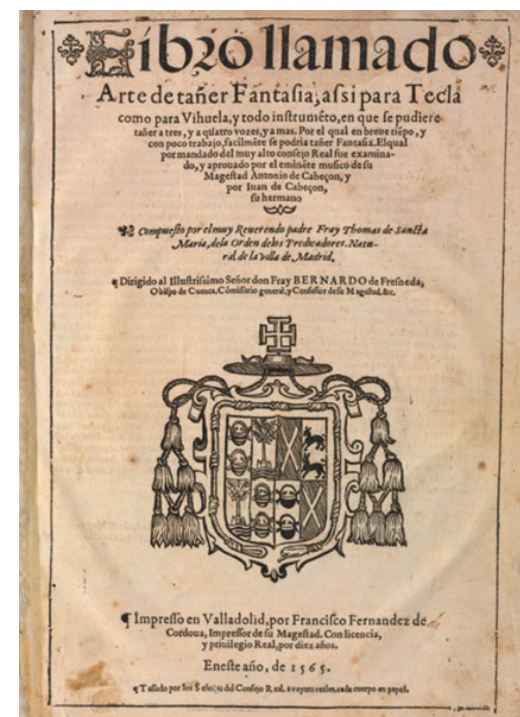


fig. 3. *Arte de Tañer Fantasía* de Tomás de Santa María, 1561. Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen.

compositores de la época. Extender un acorde arpegiándolo entre varias octavas era, por ejemplo, una forma de improvisar el final de una obra. El ambiente de la música era solemne y recogido, sin perder el acento espiritual y místico que provenía de todos sus compositores. El único instrumento que podía ofrecer contrastes coloristas era el órgano, aunque el arpa, aprovechando el largo recorrido de las cuerdas graves, también podía efectuar cambios tímbricos, diferenciando el color del *cantus firmus*, por ejemplo.

A pesar de que en el siglo XVI se tocaban arpas diatónicas y arpas de dos órdenes, el arpa de pedal, no tiene por qué suponer un obstáculo para interpretar estas obras, ya que el éxito de una buena interpretación radica fundamentalmente en pulsar y tañer la cuerda según las coordenadas de cada época. Así lo defiende el profesor M. S. Kastner, aunque las corrientes más “puristas” siempre defenderán la utilización de instrumentos de la época o réplicas.

Escritura instrumental

La escritura instrumental se caracteriza por la horizontalidad que expresa la importancia del hombre como centro de la creación. No obstante, algún estudioso del tema reconoce otro símbolo más en la escritura española referente a la interpretación⁽⁶⁾.

La interpretación hispánica del Humanismo tiene en cuenta la importancia del individuo, pero también a su Creador: para el hombre humanista la vida mortal es pasajera y solo tiene valor cuando está encaminada hacia el Supremo Hacedor. Resulta difícil hablar de verticalidad en esta música eminentemente polifónica, pero ya se advierte esa idea ascendente sin desvirtuar la horizontalidad independiente de las voces.

La escritura instrumental se caracteriza por el uso de la cifra. La representación de los sonidos era por números y la diferenciación de las octavas por pequeños puntos o rayas, comenzando el número 1 por fa=Faut.

(6) Calvo-Manzano, M. R., 1986, 16.

Compositores y repertorio para arpa del Renacimiento español e italiano

El repertorio español se diferencia del italiano por la emoción mística que rezuma, por la sensibilidad espiritual tan elevada y por el arte del *ostinato* y la variación, de la que son creadores y no meros imitadores.

En el aspecto general de la música, la cantidad de obras que se ha conservado es realmente numerosa. No se conserva un repertorio específico para arpa, pero los libros de la época bajo el título genérico de *Obras para tecla, vihuela y arpa* dan fe de la importancia que tuvo este instrumento. Las obras para tecla, vihuela y arpa pertenecientes al *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa⁽⁷⁾ están pensadas para arpa, y son por tanto originales para ella. Lo mismo ocurre con las obras de Francisco de Soto, Francisco Fernández Palero y Antonio de Cabezón. Es más, Hernando de Cabezón (hijo del anterior) dice textualmente en el prólogo de la obra dedicada a su padre: “El instrumento del arpa es tan semejante a la tecla, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el arpa sin mucha dificultad”⁽⁸⁾.

Asimismo, en la obra *Arte de Tañer Fantasía* de Tomás de Santa María no se habla expresamente del arpa, pero se la puede incluir en la referencia genérica al conjunto de instrumentos polifónicos.

A estas colecciones les precede el *Tiento IX para arpa u órgano* publicado por A. Mudarra en sus *Tres libros de Música en cifra para vihuela*⁽⁹⁾. Se trata de la primera música original para arpa impresa en España. En Italia, al igual que en España, hubo tradición de que las obras escritas para órgano eran escritas para arpa. M. S. Kastner cita, por ejemplo, en una de sus publicaciones titulada *Siete piezas para arpa*, cómo encuentra en Braga unos manuscritos con el título de *Extranjerías e italiana para órgano o arpa*⁽¹⁰⁾. Esta tradición era frecuente en Roma y Nápoles y la heredaron músicos conocidos como A.

(7) Venegas de Henestrosa, L., 1557.

(8) De Cabezón, H., 1578.

(9) Mudarra, A., 1546.

(10) Kastner, M. S., 1972.

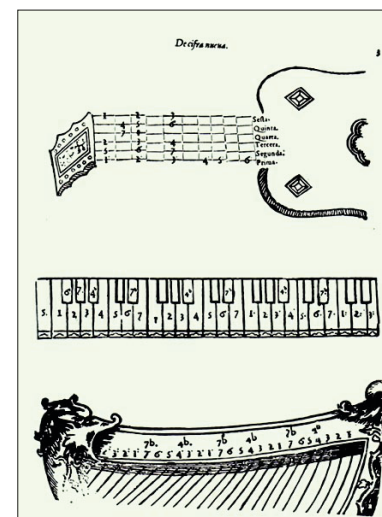


fig. 4. Folio del *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557) de Luis Venegas de Henestrosa, que muestra las equivalencias entre las notas de los diferentes instrumentos.

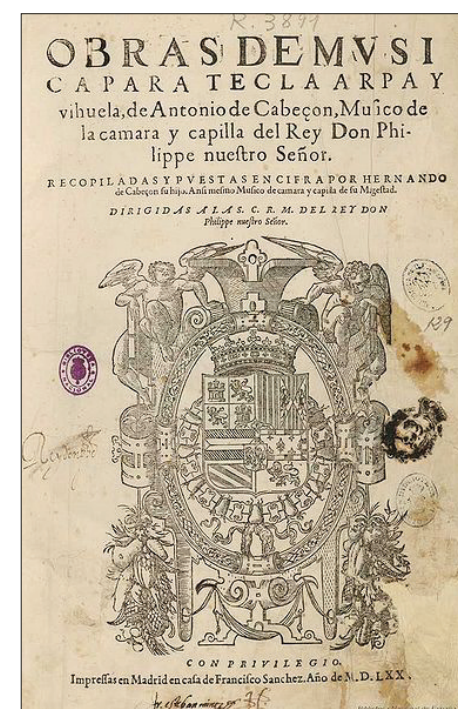


fig. 5. Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Hernando de Cabezón.



fig. 6. Tablatura en cifra para arpa u órgano de Alonso Mudarra.

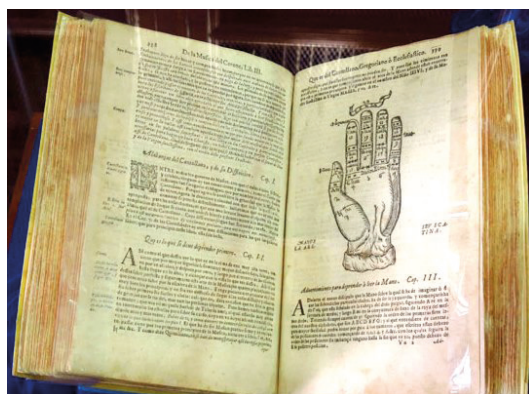


fig. 7. Libro de cifra nueva de Luis Venegas de Henestrosa

Corelli, B. Pasquini o P. Foscanini. Los italianos cuentan además con otros compositores del Renacimiento tardío-primer Barroco que escribieron para arpa, entre ellos, A. Mayone, G. M. Trabaci o el célebre C. Monteverdi.

Tablaturas

Los músicos y arpistas españoles de esta época desarrollaron varios sistemas de tablatura musical⁽¹¹⁾. El primero fue descrito por J. Bermudo, en el que cada cuerda del arpa, en número de 27, figura por orden correlativo con indicaciones especiales respecto al valor de las cifras, silencios y compases. Este sistema tuvo poca aceptación. Otro, también descrito por J. Bermudo, aparece años antes, en el *Tiento para arpa u órgano* editado por A. Mudarra en sus *Tres libros de Música*. Se trata de un pautaado de catorce líneas horizontales, paralelas entre sí y que determinan trece espacios interlineales. Dichas líneas y espacios representan, a su vez, las cuerdas del arpa. Las cuerdas del arpa, cada vez que han de ser tañidas, se señalan con una *i* mayúscula. Por lo tanto, este pautaado representa un instrumento cuya extensión es de cuatro octavas cuando se utiliza el espacio exterior de la línea alta.

Por último, surge el sistema de cifra que resultó ser el más sencillo y que se adoptó hasta comienzos del siglo XVIII. Fue considerado sistema español de cifra, pues difiere de los que se utilizaron en Italia, Francia y Alemania⁽¹²⁾. El sistema de cifra aparece por primera vez en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa. Las notas se representan por cifras, del 1 al 7, y las varias octavas por diferentes signos que acompañan a las cifras. Asimismo, diversas indicaciones auxiliares

(11) A estos sistemas hace referencia Nicanor Zabaleta en una entrevista concedida a la revista *Asociación de arpistas y amigos del arpa (AAAA)*. Zabaleta, N., 1990, 17-18.

(12) En estos países, los compositores interpretaban las grafías como símbolos de la manera en que había que tañer el instrumento. Dado que tenían connotaciones personales, se vieron obligados a agregar tablas explicativas en el prólogo de sus obras.

muestran el valor de las cifras, silencios, compases, etc. Es una cifra estrictamente musical, en tanto que la de A. Mudarra es instrumental.

Criterios de transcripción

Un criterio a la hora de transcribir o revisar estas obras sería el de respetar la polifonía tal y como aparece, ya que su conjunto es de gran densidad. En las obras de vihuela (pensadas también para arpa) es aconsejable rellenar los espacios vacíos con duplicaciones de notas que no supongan la aparición de ninguna voz, respetando las notas originales en trazo más grande, y las duplicaciones en notas más pequeñas o entre paréntesis. Estas obras son más transparentes y de menor densidad.

Para la mayoría, es admisible la indicación de efectos como, por ejemplo, sonidos apagados, tocar cerca de la tabla o armónicos para destacar el *cantus firmus* del resto de las voces. La indicación de posibles digitaciones también es un recurso muy utilizado.

Al transcribir las obras de vihuela, parece más importante centrarlas en la tesitura que tenía el arpa de la época que en la del propio instrumento. Con todo, los puristas siempre tenderán a bajar de octava la obra. Tema complejo, teniendo en cuenta que los mismos constructores eran caprichosos a la hora de modificar la forma de sus instrumentos y número de cuerdas.

4.3. Compositores del Barroco y clasicismo

Los siglos XVII y XVIII como tiempo de desarrollo técnico, avance en habilidades, conocimientos y estilos artísticos, tienen su propia plasmación en la cultura musical. En cuanto a su música y compositores, el desarrollo de la polifonía, el perfeccionamiento de los instrumentos y de la técnica para ejecutarlos, así como el nacimiento de nuevas formas instrumentales y vocales, todo ello unido a la inspiración de cada compositor, caracterizaron dicho período.

La música del período barroco, cuyo comienzo algunos especialistas fijan en torno a 1570 en Italia y se extingue durante la segunda mitad del siglo XVIII en países como Inglaterra y España, posee características propias en cuanto al estilo y la inspiración, como el uso del bajo continuo y la creencia en la doctrina de las afecciones. El énfasis en los contrastes propio del primer Barroco, que lo diferencia del Renacimiento tardío, es otra de sus características⁽¹³⁾.

Dentro del repertorio para arpa destacan los siguientes compositores: L. R. de Ribayaz y D. F. de Huete (Barroco medio); D. Scarlatti, J. S. Bach, G. F. Haendel y A. Soler (Barroco tardío); y C. Ph. E. Bach (transición al clasicismo). Los compositores que escribieron originalmente para arpa fueron L. R. de Ribayaz, D. F. de Huete y C. Ph. E. Bach. Las obras del resto de los compositores citados son transcripciones, aunque hay razones convincentes para pensar que J. S. Bach podría haber escrito su *Partita en mi mayor para violín* originalmente para arpa. En España, la tablatura empleada en este período de la música es el sistema de cifra (véanse tablaturas en el epígrafe 4.2.).

(13) La música barroca es una música de contrastes, contrastes que por otra parte marcaron al hombre de la época tanto en el arte como socialmente. Otras características de este período son el asentamiento definitivo de la tonalidad y de una conciencia instrumental que acabará situando a los instrumentos musicales a la misma altura que la voz humana. El desarrollo instrumental incentiva el deseo del instrumentista a superarse y ofrece al compositor nuevas posibilidades hasta entonces impensables. El Barroco dio a luz la ópera. En ella se funden la música, el teatro y la literatura. El antecedente de este estilo musical lo podemos encontrar a finales del s. XVI, el denominado *dramma in musica* propuesto por un grupo de intelectuales florentinos de nombre Camerata Fiorentina. Tanto la construcción del primer teatro de ópera, inaugurado en Venecia en 1637, como la primera ópera auténtica con el título de *L'Orfeo*, compuesta por C. Monteverdi, marcaron junto a otros la estética de este nuevo estilo. *Orfeo* se convierte además en la primera ópera que integra el arpa. Aun así, y aunque para muchos sea *Dafne* de J. Peri (miembro de la Fiorentina) la primera obra musical de este género, y no *Orfeo*, en ambas interviene el arpa. Es más, la partitura de *Dafne*, basada en una tragedia griega, llegó a perderse, siendo *Eurídice*, la segunda ópera de J. Peri, la que se conserva íntegramente y de la que también forma parte el arpa.

En el Barroco no existía una formación orquestal estandarizada u obligatoria. En torno a los instrumentos que realizaban el bajo continuo como el arpa, se agrupaban instrumentos melódicos como el violín, la flauta o el oboe.

En música, se entiende por “clasicismo” el estilo que floreció en la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, encarnado en la música de J. Haydn, W. A. Mozart y L. van Beethoven. Estos tres maestros vivieron en Viena, por lo que se conoce también con el nombre de “clasicismo vienés”. Las características principales de esta época son el uso temático de los matices, el colorido orquestal y el uso del ritmo, sin olvidar la estructura periódica y el ritmo armónico, como elemento definidor de las grandes formas junto con el de la modulación para construir largos pasajes de tensión y relajación. La mezcla ingeniosa, típicamente austriaca, de acentos cómicos y serios es otra de sus características.

Dentro del repertorio para arpa del clasicismo sobresalen los siguientes compositores: J. Haydn, W. A. Mozart, G. B. Pescetti, C. D. van Dittersdorf, J-B. Krumpholtz (clasicismo pleno); J. L. Dussek, J-G. Cousineau, F. J. Dizi, F. J. Naderman, N. Ch. Bochsa y L. van Beethoven (transición al Romanticismo). Todos ellos escribieron originalmente para arpa, a excepción de J. Haydn y G. B. Pescetti, cuyas obras son transcripciones.

4.3.1. El Barroco: siglo XVII

Los compositores continuaron siendo fieles a su inspiración, y es en este período cuando aparece el primer repertorio escrito en cifra para arpa, bajo continuo y solista, así como otros repertorios tanto sacros como profanos. En el siglo XVII destacan de manera especial dos figuras por las obras de arpa que incluyen en sus tratados: L. R. de Ribayaz y D. F. de Huete.

L. R. de Ribayaz fue clérigo culto y humanista, y como él dice repetidas veces, nunca fue ni afamado teórico ni compositor. Sin embargo, su tratado *Luz y norte musical* fue el primero conservado en cifra especialmente escrita para arpa. L. R. de Ribayaz aclara que su tratado más que una antología de autores parece una antología de formas, concretamente de danzas (la forma más común de la música culta de la época). Compositores de la segunda mitad del siglo XVII, Andrés Lorente y Juan del Vado, escribieron sendos libros con obras para arpa,

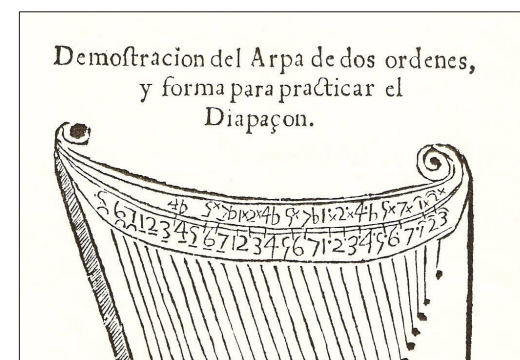


fig. 8. Gráfico del diapasón extraído del arpa de dos órdenes que incluye L. R. de Ribayaz en su tratado *Luz y Norte Musical*.

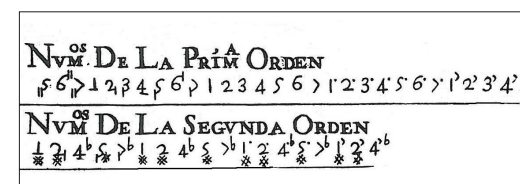


fig. 9. Aclaración incluida por D. F. de Huete en su tratado *Compendio numeroso*.

hoy perdidos. De ellos da noticia L. R. de Ribayaz en el prólogo de su tratado *Luz y norte musical*:

Ya queda explicado el modo de templar y de entender las cifras de la guitarra y arpa de dos órdenes... para cuyo ejercicio hallará muchas obras impresas para ambos instrumentos, y en particular para guitarra, ha impreso ahora el licenciado Gaspar Sanz un libro, aunque breve, en dos tomos, que se intitula Instrucción de música; y para el arpa Andrés Llorente otro, que se intitula Melodías mosicas, y Juan del Bado trata de imprimir para el arpa, y no hay duda que si lo hace, serán sus obras muy selectas, y de estimar; y caso que no se puedan haber estas obras, ofrezco algunas para después de este libro⁽¹⁴⁾.

El tratado de D. F. de Huete es probablemente el más completo desde el punto de vista arpístico, por ser su autor teórico al mismo tiempo que músico práctico en la catedral de Toledo. Fue, por lo tanto, el tratadista que mejor pudo contar la experiencia de un músico arpista que ejercitaba el continuo en la música litúrgica. D. F. de Huete explica en su tratado *Compendio numeroso* la manera de afinar, cifrar, hacer cláusulas, adornos, ligaduras y da unas reglas de acompañar⁽¹⁵⁾. Estas reglas se completan con un gran número de obras, la mayoría danzas en la primera parte, y pasacalles y dos salves en la segunda, además de unos ejemplos prácticos para ilustrar las explicaciones.

L. R. de Ribayaz y D. F. de Huete escriben en tablatura de cifra. Sin embargo, existen algunas diferencias entre ellos, concretamente en: (a) la signografía de las distintas octavas que conforman la encordadura; (b) la signografía de la segunda orden; (c) la extensión del instrumento con un total de 47 cuerdas que propone D. F. Huete, frente a las 42 de L. R. Ribayaz; (d) D. F. Huete ya no utiliza el hexacordo natural guidoniano sino el tetracordo; y (e) expone claves y compases. Asimismo, L. R. de Ribayaz y D. F. de Huete guardan similitudes: (a) utilizan los mismos dedos que significan de igual manera (l=medio, p=pulgar e y=índice); (b) usan las letras que eran indicativas de los acordes (S=sexta, O=octava y Q=quinta). A continuación mostramos

(14) Ruíz de Ribayaz, L., 1677, 31-32.

(15) Fernández de Huete, D., 1702-1704.

un cuadro que representa las diferencias más notables entre los dos autores más significativos del repertorio arpístico de la época.

	Diego Fernández de Huete	Lucas Ruíz de Ribayaz
Extensión del instrumento	Do 6 a Do 2	Do 6 a La 2
	47 cuerdas	42 cuerdas
	S. diatónico: 29 c. S. cromático: 18 c.	S. diatónico: 27 c. S. cromático: 15 c.
Signografía de las cifras		
3 notas más graves	15 6 ¹ 7	5 6 7
1ª octava	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
2ª octava	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
3ª octava	1' 2' 3' 4' 5' 6' 7'	1' 2' 3' 4' 5' 6' 7'
5 últimas notas	1' 2' 3' 4' 5'	1' 2' 3'
Notas de la segunda orden		
sostenidos	1 2 # #	1x 2x
bemoles	1 ^b 2 ^b	1 ^b 2 ^b
	(*) Desaparece el hexacordo natural guiloniano	(*) Respete el hexacordo natural guiloniano

fig. 10. Tabla comparativa de Diego Hernández de Huete y Lucas Ruíz de Ribayaz. Elaboración propia.

Del Barroco, y al margen de las obras de L. R. de Ribayaz y de D. F. de Huete, se conservan varias obras manuscritas con repertorio no litúrgico. El hecho de que la mayoría estén escritas en cifra y no tengan figuración rítmica supone que eran piezas muy conocidas y destinadas a músicos no profesionales.

Se conservan tres colecciones completas y unos fragmentos manuscritos:

- Un manuscrito (E: Mn, M 816) procedente de la colección de F. A. Barbieri y que tiene escrito en la portada: “Cifras para arpa de fines del siglo XVII o principios del XVIII (procede de Ávila)”. Contiene piezas para arpa (jota, seguidillas, minuete, gaita francesa, etc.), así como canciones puestas en cifra de arpa, con la letra pero sin destacar la línea melódica. La cifra es la misma que utiliza D. F. de Huete, sin figuración rítmica.
- Un manuscrito (E: Mn, M 2478) con tonos humanos y divinos en cifra de arpa, también con la letra y sin destacar la línea



fig. 11. Ilustración reproducida en el tratado de D. F. de Huete. Biblioteca particular de M. R. Calvo-Manzano.

melódica. Hasta el folio 64 contiene la música con las letras y del 65 hasta el final, solo las letras escritas por otra mano. La cifra de arpa es la misma que utiliza D. F. de Huete, pero sin los valores rítmicos⁽¹⁶⁾.

- Un manuscrito particular datado en Pamplona en 1700, conocido como *Libro de arpa de Bernardo de Zala y Galdiano*, de quien se sabe que había nacido en Falces (Navarra) en 1675. El libro incluye tonos humanos y piezas de danza escritas en cifra de arpa.
- Unos fragmentos manuscritos de cifra de arpa intercalados en un volumen de piezas para violín del siglo XVIII (E: Bc, Ms. 741 /22)⁽¹⁷⁾. En el folio 62r y parte del 62v se mantienen las cuatro líneas originales con unas contradanzas en cifra de arpa.
- Un manuscrito del siglo XVII (E: Bc, Mús. 896) dividido en dos secciones, una con poesía y otra con cifra de arpa. La parte poética tiene música para guitarra en cifra catalana.

4.3.2. El Barroco: primera mitad del siglo XVIII

En la primera mitad del siglo XVIII se producen cambios en la organología del instrumento, surgen nuevas formas compositivas, conviven diferentes estilos y se da especial relevancia a la ornamentación. Así, nos encontramos con que el arpa de sencillo movimiento había desplazado al arpa barroca en la música culta, y es a partir de entonces, cuando el arpa de dos órdenes de cuerdas es considerada un instrumento obsoleto. En esta época, la escritura para arpa había alcanzado una madurez suficiente como para hablar de un idioma arpístico, cuyas características se derivan de la posibilidad de obtener distintos niveles

(16) En la parte final del manuscrito aparecen algunas fechas, la última señala que probablemente se acabó de copiar en 1706, aunque es posible que la primera parte sea anterior. De este manuscrito existe una copia realizada en el s. XIX para Barbieri (E: Mn, M 13417).

(17) Al parecer, el papel estaba pautado para cifra de arpa y se aprovechó más tarde para la recopilación de violín agregándole una línea más en la parte superior.

de intensidad en el ataque, lo que favorece la melodía acompañada, por un lado, y, por el otro, la acentuación dinámica. Otros rasgos del nuevo instrumento son la incorporación de los pedales y el aumento de la potencia sonora.

En este proceso de diferenciación del arpa de sencillo movimiento respecto de las arpas barrocas, puede señalarse asimismo una relación con las formas compositivas. El auge del arpa de sencillo movimiento se relaciona con la aparición de la sonata ternaria y el bitematismo. Se abandona la polifonía, y aún la escritura contrapuntística, a favor de la melodía acompañada que da paso al estilo galante. El arpa de sencillo movimiento es una llave en la transición al clasicismo.

Los estilos y la ornamentación musical

En la música del siglo XVIII conviven diferentes estilos cuyas peculiaridades es necesario conocer para realizar una interpretación adecuada. A mediados del siglo XVIII, esta diversidad se puede resumir en: Rococó, estilo galante y *empfindsamkeit*.

- Rococó: se empleó para la música del clasicismo temprano a través de obras de refinadas ornamentaciones.
- Estilo galante: expresión peculiar de todo lo que se estimaba. Era moderno, elegante, exquisito y civilizado. Aparece por primera vez en la obra de C. Ph. E. Bach.
- *Empfindsamkeit*: música melancólica, refinada y apasionada en movimientos lentos y recitativos “*obligatto*”.

Asimismo, son fundamentales los cuatro principios básicos de la ornamentación para el Barroco:

- La necesidad del adorno.
- No excederse en su uso.
- Variedad dentro de la unidad.



fig. 12. Johann Sebastian Bach

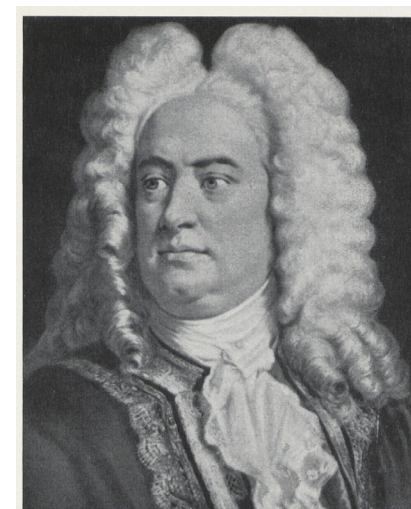


fig. 13. Georg Friedrich Haendel

- El adorno ha de inscribirse en el pasaje desde el punto de vista armónico, melódico y rítmico, y también dentro del carácter general de la obra.

Hay diferencias entre los estilos francés e italiano a este respecto: las tablas explicativas de los adornos en el estilo francés fueron adoptadas por los alemanes, mientras que el estilo de ornamentación a la italiana se dejaba al criterio del intérprete. En cuanto al *tempo*, los franceses eran menos rigurosos que los italianos; eran aficionados al *rubato*.

La música para arpa

Del siglo XVIII se conocen obras para arpa escritas en notación figurada en dos pentagramas. Tres se hallan en un manuscrito de la catedral de Jaca (Huesca) con los siguientes títulos: *Tocata para el arpa*, que consta de dos tiempos, el primero sin indicación y el segundo *giga presto*; *Tocata 2a*, que consta de *adagio*, *presto* y *giga*; y *Sonata*, con un primer tiempo sin indicación seguido de una *giga*. Estas tres piezas son las que corresponden a los números 69, 70 y 71 del manuscrito, según la ordenación hecha por H. Anglés (*Manuscritos*, 1962). Otra obra, también en notación figurada en dos pentagramas, está recogida en un volumen con música de tecla del siglo XVIII, de propiedad particular. Se titula *Sonata para arpa*, consta de un primer tiempo sin indicación y de un *minuet* y ha sido transcrita por M. S. Kastner (1972). La música para arpa de la primera mitad del siglo XVIII podemos clasificarla por países y autores: D. Scarlatti⁽¹⁸⁾ en Italia; J. S. Bach⁽¹⁹⁾ y G. F. Haendel⁽²⁰⁾ en Alemania; y A. Soler⁽²¹⁾ en España.

(18) La transcripción de sus sonatas realizadas por M. R. Calvo-Manzano para arpa encierra muy pocas dificultades.

(19) Con independencia de si J. S. Bach hubiera podido escribir su *Partita para violín en mi mayor* para arpa, sus estudios sobre *suites* y sonatas para violín sin acompañamiento, han sido maravillosamente llevadas al arpa por M. Grandjany. La revisión de su *Concierto italiano para arpa* tampoco implica grandes dificultades.

(20) Al margen de su *Concierto en si bemol mayor* escrito originalmente para arpa, la transcripción de sus *suites* se adaptan muy bien al instrumento.

(21) El problema de la transcripción de obras como el *Concierto nº III para dos instrumentos de tecla*, transcrito para quinteto de arpas por M. R. Calvo-Manzano, radica fundamentalmente en la dificultad para ejecutar con claridad las distintas voces.

La transcripción y adaptación de estas obras se circunscriben en cuatro puntos concretos: digitación, efectos para enriquecer el sentido de las frases, ornamentos basados en las tablas del Barroco y matices como sugerencia de una interpretación personal. Generalmente, aquello que no pertenece al original va entre paréntesis.

4.3.3. Los maestros de la transición al clasicismo

El estilo galante pudo haber surgido en Francia o en Italia, pero se desarrolló en Alemania cuyos máximos exponentes son C. Ph. E. Bach⁽²²⁾ y J. S. Bach.

Las características de este período previo se podrían resumir en un uso de la dinámica más variado, adornos menos numerosos y más precisos, y un estilo emocional cuyas melodías contienen una gran carga de sentimientos. En esta época se consolida además la “forma sonata”. Es un momento en el que se apuntan ya todos los rasgos que darán paso al clasicismo.

4.3.4. El clasicismo: segunda mitad del siglo XVIII

El término “clasicismo” significa algo acabado, ejemplar o modélico en el arte, la literatura y la música en un intento de expresar la idea de perfección formal de la realidad⁽²³⁾. El compositor ha de ceñir su inspiración a los siguientes puntos:

- Claridad de la forma y la disciplina en el pensamiento.
- Contenido en la expresión de emociones.
- Cortesano, refinado y elegante.
- Equilibrado, ordenado y sereno.

(22) La transcripción de su *Sonata en sol mayor para arpa* implica una gran dificultad técnica.

(23) Hoy se entiende por “música clásica” la música culta europea para diferenciarla del jazz, el rock y el pop.



fig. 14. Wolfgang Amadeus Mozart



fig. 15. Carl Ditters von Dittersdorf



fig. 16. Jean-Baptiste Krumpholtz

El mundo del pensamiento está dominado por el paradigma de la Ilustración, que parte del principio de que la razón y la ciencia son capaces de iluminar al hombre y sacarlo definitivamente de las tinieblas del pasado. La burguesía había ganado terreno a la aristocracia, lo que le proporcionó mayores posibilidades de integración en la vida político-social y cultural de la sociedad. El hombre ilustrado pertenece a una élite intelectual, es un pensador, un escritor y domina la retórica. La institución del “concierto público” trajo consigo un reconocimiento cada vez mayor del trabajo del músico profesional.

Desarrollado en torno a la música instrumental, el clasicismo se inscribe bajo el signo de “música pura”, sin referencias externas. Sus parámetros musicales son:

- La melodía es el elemento primordial. Es el triunfo de la melodía acompañada frente al estilo contrapuntístico anterior. Sus frases son nítidas, regulares y sintéticas, con subdivisiones subrayadas por claras y precisas cadencias.
- El ritmo es sencillo y natural. La existencia de dos temas diferenciados en la sonata implica un carácter contrastado que suele ser representado por medio de figuraciones rítmicas diferentes. El primero, generalmente, es de carácter brillante y el segundo, *cantabile*.
- La armonía es transparente y se adapta a esquemas previsibles, con modulaciones preferentemente a tonalidades vecinas. Las funciones tonales (T-D-SB), las cadencias perfectas y las consonancias son rasgos fundamentales. Existe una preferencia por las tonalidades mayores, por su carácter extrovertido y alegre.
- La forma sonata se convierte en el emblema de la época, pasando de la estructura bipartita del período preclásico a la ternaria.

En Austria destacan dos grandes figuras de la Historia de la Música: J. Haydn⁽²⁴⁾ y W. A. Mozart⁽²⁵⁾. Los arpistas contamos además con obras de otros compositores menores, entre ellas, la transcripción de la *Sonata en do menor* de G. B. Pescetti, el *Concierto para arpa solista y orquesta* de C. D. van Dittersdorf, y los numerosos conciertos, sonatas, variaciones, etc., que J-B. Krumpholtz compuso para arpa. Igualmente J-A. Vernier escribió muchas obras para arpa (tríos, valsos, nocturnos, etc.), instrumento del que fue profesor.

4.4. Compositores del siglo XIX

Hacia 1800 se inició un nuevo capítulo en el pensamiento de la sociedad europea conocido como "Romanticismo". El rasgo más destacable de este movimiento es, sin duda, el individualismo, como una nueva concepción de la relación entre el hombre y el mundo. Más tarde, el nacionalismo sustituyó la búsqueda de la identidad del individuo por la de la identidad de la nación, en base a las raíces comunes de un colectivo. Se producen una serie de cambios sociales que influyen en las manifestaciones musicales. Así, frente a una visión mecanicista de la naturaleza, el hombre romántico prefiere una naturaleza viva y orgánica como fuente de inspiración a partir de la Revolución Industrial. El músico vive ahora de su trabajo, ya sea como compositor, director de orquesta, etc. Se comienza a estudiar el arte de forma erudita, lo que trae el nacimiento de la Musicología y el resurgimiento de compositores como G. P. Palestrina o J. S. Bach.



fig. 17. Jean-Aimé Vernier

(24) Entre las muchas transcripciones de su música, el *Tema con variaciones en do mayor* se adapta muy bien al instrumento del arpa.

(25) Al margen de su *Concierto en do mayor para arpa, flauta y orquesta*, se rescató una obra para arpa atribuida al músico de Salzburgo con el título de *Aria con Variaciones y Rondó Pastoral*. De su música también se han realizado numerosas transcripciones para arpa.



fig. 18. Jan Ladislav Dussek



fig. 19. François Joseph Naderman

4.4.1. La transición del clasicismo al Romanticismo

La transición del siglo XVIII al XIX trajo algunas modificaciones en la sociedad y en los modos de pensamiento que fueron derrumbando los ideales del clasicismo.

Tras la Revolución francesa se sintetizó muy bien el espíritu del hombre romántico que reacciona contra la razón y la artificialidad implícitas en los presupuestos de la Ilustración, a las que opuso la naturalidad, la intuición y la inmediatez. Estilo, pensamiento y valores ofrecen una gran cohesión, difícil de encontrar en otras épocas. Los grandes filósofos y pensadores (Hegel y Schopenhauer principalmente) empatizaban con los literatos (Goethe o Hoffmann) y con los músicos, desarrollando el temperamento romántico que apunta a lo desordenado, dinámico e íntimo. El artista fue ocupando cada vez más el centro de la valoración social y nace la figura del virtuoso. Es el caso, aunque ya más propio del Romanticismo pleno, de E. Parísh-Alvars conocido como *El Liszt del arpa*.

El panorama musical arpístico durante la transición viene marcado por personalidades como J. L. Dussek⁽²⁶⁾, J-G. Cousineau⁽²⁷⁾ o F. J. Naderman⁽²⁸⁾, aunque estos desarrollaron su actividad en un entorno del que merecen ser destacados otros arpistas compositores como F. J. Dizi o N. Ch. Bochsa, cuya fama ha llegado hasta nosotros casi exclusivamente por su faceta de pedagogos, a través de sus series de estudios. No hay que olvidar que L. van Beethoven también nos legó una obra

(26) J. L. Dussek fue pianista y organista, y se acercó al arpa por influencia de su mujer la arpista Sophia Corri, a la que dedicó sonatas, conciertos y duetos para arpa y piano. Su *Sonatina en do mayor* y su *Sonata en do menor* constituyen dos bellas páginas de la literatura arpística.

(27) G. Cousineau nació en una familia de constructores y tañedores de arpa. Junto a su padre, mejoró el mecanismo del arpa con su sistema de "ganchillo". Su *Antología de la música para arpa* es una de sus obras más célebres.

(28) F. J. Naderman fue también hijo de un importante constructor de arpas y editor de música de cámara, especialmente para este instrumento. Fue arpista, compositor y llegó a ser el primer profesor de arpa en el Conservatorio de París, y compuso estudios que aún se utilizan. Es el autor de las sonatinas más sobresalientes conocidas por los arpistas.

para arpa titulada *Seis variaciones fáciles sobre un aire suizo para arpa o piano*.

4.4.2. El Romanticismo en la música

La música es para el hombre romántico el medio favorito de expresión, al disolver lo real en lo imaginario y por tratarse del arte más abstracto. El compositor busca en la música el contenido más que la forma y escribe estudios, consciente de los avances que está experimentando la técnica instrumental y de las mejoras que introducen los constructores en los instrumentos. Junto a las grandes formas, el compositor romántico desarrolla piezas breves definidas por el ritmo (vales, marchas, mazurcas) o por la intención poética (baladas, *impromptus*, fantasías, rapsodias). El desarrollo de la sonata se amplía para dar mayor cabida al enfrentamiento entre los dos temas, y el número y orden de los movimientos se altera.

Las frases musicales tienden a ser más variadas en cuanto a su constitución. En ocasiones, encontramos frases con un número diferente de compases, conseguido a base de reiteraciones o alargamiento de los motivos, lo que acentúa el carácter expresivo de la pieza. La melodía adquiere una extensión y ornamentación más amplia de acuerdo a su característica instrumental. En cuanto a la armonía, se incrementan los acordes alterados y se hace una modulación más brusca y alejada. Existe una preferencia por el modo menor y se tiende a la armonía cromática, por ejemplo, el uso de la 7ª disminuida.

El arpa romántica

La gran cantidad de repertorio arpístico que nació en esta época, la destreza de sus compositores, así como la difusión que tuvo el arpa de pedal de doble movimiento, hacen de ella un instrumento con verdaderas capacidades musicales. Las crecientes necesidades de los compositores obligan a una rápida evolución del instrumento, traducida en varias direcciones:



fig. 20. Ludwig van Beethoven

- Ampliación de la tesitura.
- Ampliación de la potencia sonora.
- Mejora de la respuesta mecánica.
- Alejamiento progresivo de compositor e intérprete.
- Atención al repertorio histórico.

Asimismo, el lenguaje propio de la escritura para arpa evoluciona y se hace más específico del nuevo instrumento. Algunas de las características de esta nueva escritura son: el nuevo *cantabile*, efectos orquestales, nuevas texturas y recursos técnicos.

Compositores románticos

L. Spohr escribió mucho repertorio para arpa dedicado a su mujer la arpista Dorette Scheider. También compuso numerosas obras para violín (instrumento del que era un gran intérprete) y arpa, en una colección de sonatas de una gran dificultad técnica.

T. Labarre fue arpista de la corte de Napoleón III. Junto a F. J. Dizi y N. Ch. Bochsa, fue famoso por sus métodos, en una época en la que no hubiera existido la evolución sin buenos compositores.

E. Parísh-Alvars fue un gran virtuoso del arpa, para la cual tenía una gran facilidad. Desarrolló nuevas técnicas para el arpa de pedal y fue pionero en el aprovechamiento de los numerosos efectos que permitía el instrumento, entre ellos, el *glissando* a través de las cuerdas. Destacan además cromatismos, armónicos dobles, etc. El arpa de E. Parísh-Alvars tenía una distancia menor entre las cuerdas, lo que dificulta ejecutar algunos de sus pasajes, como los conjuntos de 3^{as} superpuestas a una distancia de 8^a. Escribió un importante número de composiciones para arpa, entre ellas: *Viaje por Oriente*, *Marcha* y *La Mandolina para arpa sola*; *Reminiscencias de Don Pasquale para arpa y piano*; y el *Concierto en sol mayor para arpa solista y orquesta*.



fig. 21. Louis Spohr

F. Godefroid fue el más brillante representante del romanticismo arpístico francés. Arpista, compositor y profesor, F. Godefroid tuvo la responsabilidad de presentar el arpa Érard en la famosa exposición de Viena. Allí convenció no solo por el instrumento, sino por la brillantez de su repertorio y su categoría de arpista excepcional. Escribió una ópera, *La harpe d'or*, y numerosas obras para arpa, entre ellas: *Serenata*, *Carnaval de Venecia* y *Estudio de Concierto*.

John Tomas fue un compositor excepcional lleno de una luminosidad más latina que inglesa. Sus *Variaciones para arpa* y *Escenas de Juventud para dos arpas* son solo algunas de sus obras.

A. Hasselmans, G. Fauré y R. Glière representan el epílogo del Romanticismo, aunque G. Fauré ya como póstumo por armonía y conceptos del impresionismo francés y R. Glière representando la creación musical rusa. Sin duda, sus obras más célebres son: *La Source* de A. Hasselmans, *Impromptu* y *Une châtelaine en sa tour* de G. Fauré, y el *Concierto para arpa solista y orquesta* de R. Glière.

4.4.3. El posromanticismo

Un rasgo a destacar de la música romántica es la intensificación del acento nacional. Durante el siglo XVII dos naciones fueron las que ejercieron la primacía en el arte musical: Italia y Francia, a las que se sumó a mediados del siglo XVIII Alemania, gracias a F. J. Haydn, W. A. Mozart y L. van Beethoven. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, dos fuerzas desafiaban a la anterior Alemania dominante: una, el nacionalismo que surgía primero en Rusia y Bohemia y luego en países como Noruega y España y, la otra, el nacimiento de una nueva escuela de composición en Francia. Las diferentes influencias del Romanticismo tardío, el nacionalismo y la escuela francesa son factores esenciales en la música de 1870 a 1910. A través del nacionalismo, los compositores trataron de liberarse de la dominación de la música foránea. Así se produjo el surgimiento de estilos nuevos.

La utilización de las fuentes de la música popular puede tener diversos grados de incidencia en las obras:



fig. 22. Theodore Labarre



fig. 23. Félix Godefroid

- Melodías populares tomadas directamente del folclore con acompañamiento instrumental más o menos elaborado.
- Obras de mayores dimensiones a modo de rapsodia.
- Melodías o ritmos tomados del pueblo simulando formas de expresión clásicas.
- El compositor elabora su propio lenguaje y procedimiento.
- Obras en las que se identifican, no solo las fuentes del folclore, sino también las características de un lenguaje autóctono.

Es necesario resaltar que el uso ocasional de música folclórica en la obra de un compositor no es suficiente para valorarlo como nacionalista. Por otra parte, hay compositores que se sienten atraídos por el folclore de otros países, por lo que sería incongruente ubicar estas obras en el nacionalismo del país del cual toman los materiales.

El arpa y las escuelas nacionales

El verdadero fundador de la música nacional rusa es M. Glinka, aunque los principales fundadores fueron un grupo de compositores conocidos como el “Grupo de los Cinco”. M. Glinka escribió poco para arpa, pero muy interesante. Sus *Variaciones*, aunque no de carácter nacionalista, sobre un tema de *Las Bodas de Fígaro* son un conjunto muy adecuado para arpa. Del Grupo de los Cinco, N. Rimsky-Korsakov y A. Borodin escribieron originalmente para arpa a través de obras como los *Temas rusos* y las *Danzas polonesas*, respectivamente.

En el nacionalismo bohemio destacan dos figuras: A. Dvorák y B. Smetana. Ambos compusieron interesantes partes orquestales para arpa. La *Rapsodia eslovenia* de A. Dvorák es un claro ejemplo de nacionalismo bohemio.

En España, un renacimiento nacionalista se inició con las ediciones de compositores españoles del siglo XVI como A. de Cabezón y T. L. de Victoria, con recopilaciones de canciones tradicionales y con las propias



fig. 24. Mijail Glinka

obras de Felipe Pedrell, el verdadero impulsor del nacionalismo español. Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina y Manuel de Falla fueron sus discípulos y a todos ellos consiguió transmitir su mensaje de renovación y creación de un arte basado en las cualidades autóctonas del país. I. Albéniz y E. Granados no escribieron originalmente para arpa, pero contamos con bellas transcripciones como la *Málaga* y la *Danza española nº 2 Oriental*, respectivamente. J. Turina es un claro ejemplo de nacionalismo español. Su *Tema con variaciones*, perteneciente al *Ciclo Plateresco*, es original para arpa y piano. M. de Falla escribió originalmente para arpa y coro, e incluyó el arpa en importantes obras orquestales. Sin duda, su obra más conocida, aunque no de carácter nacionalista, es el *Sombrero de Tres Picos*. Los arpistas contamos además con transcripciones de envergadura como la *Serenata Andaluza* transcrita para arpa por Nicanor Zabaleta.

En Latinoamérica destacan dos figuras: H. Villa Lobos y A. Ginastera. Ambos escribieron importantes conciertos para arpa solista y orquesta.

4.5. Compositores de la música francesa entre dos siglos

A finales del siglo XIX, París se convierte en el crisol en el que van a coincidir las principales tendencias artísticas (cubismo, futurismo, simbolismo, etc.). La pintura, la literatura y la música se dan cita en esta urbe, conformando un punto de encuentro para los artistas, donde pueden mostrar sus creaciones e iniciar nuevos proyectos.

En el ámbito musical, París ofrece un enfrentamiento de posturas representadas por dos instituciones de enseñanza: el Conservatorio y la Schola Cantorum. El Conservatorio constituye el academicismo tradicional, orientado hacia una música vocal agradable y de corte sentimental y hacia una música instrumental virtuosística. La Schola Cantorum estaba influenciada por el wagnerismo de expresión grandilocuente y el nacionalismo. Sin embargo, y a pesar de los intentos de renovación, este movimiento supuso la aparición de nuevas trabas



fig. 25. Joaquín Turina

formales y un cierto orientalismo, al que se opuso una música nueva encabezada por C. Debussy.

Entre los años 1870 y 1880 puede hablarse de un resurgimiento de la música francesa, con propuestas de importancia como las obras de C. Saint-Saëns o G. Fauré. Desde finales del siglo XIX, C. Debussy y M. Ravel jugarán un papel importante como impulsores y divulgadores de la música vocal e instrumental. Asimismo, tuvieron una gran influencia en la creación, ya que inspiraron en gran parte la escritura de la época.

Los maestros del impresionismo pictórico fueron quienes comenzaron a desvincular la pintura de su faceta representativa de la realidad visible. La representación de la realidad pasa a ser reemplazada por la plasmación de las sensaciones que esta suscita en el artista. El mismo fenómeno se da en el terreno de la poesía simbolista, despertando el interés por las experiencias nocturnas, los paraísos artificiales y el mundo de lo exótico. C. Debussy entra en contacto con los pintores impresionistas y los poetas simbolistas, y trata de traducir ese espíritu a la música.

El impresionismo se desarrolla en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XIX y se extiende hasta los primeros años del siglo XX. Algunas de las similitudes entre la música impresionista y el impresionismo pictórico y el simbolismo poético son:

- El modo fugaz e incompleto de captar la forma, buscando más la síntesis que la construcción.
- La evocación más que la representación, donde las relaciones internas y espirituales adquieren la mayor importancia.
- El gusto por la luz y el color, que en música se traduce en una búsqueda tímbrica y armónica.
- En la escritura polifónica, y por tanto arpística, se hace un uso más variado de los ataques y un control del equilibrio sonoro en los bloques armónicos.

- La composición es un campo de experimentación, en busca de nuevos recursos expresivos.
- Es simbolista, en cuanto a que busca las analogías entre el sonido y lo que se pretende sugerir.

Las características principales de la música impresionista son:

- La melodía y la armonía pierden su función tradicional para convertirse en líneas y manchas que se desvanecen caprichosamente en el tiempo y en el espacio.
- En el aspecto rítmico, el compás y las figuras se utilizan con un mayor grado de libertad y fantasía.
- Influencia de elementos musicales orientales como la escala pentatónica.
- Las formas libres estaban aceptadas y aparecen obras descriptivas sobre temas mitológicos.
- Originalidad de las instrumentaciones, que concede una importancia suprema al timbre, es decir, al color del sonido.

Camile Saint-Saëns

Amigo y admirador de F. Liszt, seguidor del wagnerismo, representa el mantenimiento de lo académico frente a los nuevos estilos con los que tuvo que convivir (M. Ravel, I. Stravinsky, etc.). Puede considerarse estéticamente opuesto a C. Frank. Sus composiciones se definen como académicas e intelectuales.

La música para arpa de C. Saint-Saëns es menos ambiciosa que su obra orquestal. En ella se recogen la elegancia y la inteligencia tan apreciadas por los franceses, aunque pocas se han hecho un hueco dentro del repertorio didáctico o concertístico, entre ellas, su *Fantasía*⁽²⁹⁾. Por lo general, su obra es de cortas dimensiones y no abor-

(29) C. Saint-Saëns escribió su *Fantasía* para una dama de la alta sociedad de Las Palmas que tocaba el arpa.



fig. 26. Camile Saint-Saëns



fig. 27. Alphonse Hasselmans



fig. 28. Gabriel Fauré

da grandes formatos como la sonata o la balada. Su melodía es de nítidas proporciones y se caracteriza por la claridad de su línea. El compositor incluye además este instrumento en las partes orquestales de algunas de sus obras más célebres, como la *Danza Macabra* o la ópera *Sansón y Dalila*.

Alphonse Hasselmans

A. Hasselmans representa el epílogo del Romanticismo y el arranque del impresionismo. Fue arpista y compositor francés, aunque de origen belga. Como profesor del Conservatorio de París desempeñó un papel importante en la recuperación del arpa al filo del siglo xx; compuso unas cincuenta obras para este instrumento. Algunas de sus obras más conocidas son: *La Source* y *La petite valse*.

Gabriel Fauré

G. Fauré también representa el epílogo del Romanticismo, aunque póstico por armonía y conceptos del impresionismo francés. El punto de partida para él es el nostálgico y tranquilo recuerdo del Romanticismo, y no tanto del heroico, sino del intelectual y cercano Romanticismo chopiano. Más tarde se aleja del Romanticismo, y en sus últimas obras su pensamiento se reduce a lo esencial, economizando los medios.

G. Fauré prefirió los géneros chopianos: el nocturno, la barcarola, el impromptu y otros. El *Impromptu para arpa* es una pieza clave de gran fuerza y madurez musical. *Une châtelaine en sa tour* es otra joya de la literatura arpística. Se trata de una obra creada a partir de un poema de P. Verlaine que rezuma un arcaizante recuerdo al amor cortesano. La refinada sensibilidad de la poesía francesa produce en G. Fauré un sentido melódico de acuerdo con el carácter de la lengua. Las tonalidades de sus obras están, por lo general, cargadas de alteraciones, y en su armonía hay que resaltar el uso de la modalidad.

Claude Debussy

El escenario vital y formativo de C. Debussy coincidió con la caída definitiva de la monarquía en Francia y con la creación de la tercera República. En la última parte del siglo XIX se manifestó un retorno a la música medieval, en la que matemática, astronomía y simbolismo numérico eran considerados partes esenciales de la técnica musical de forma interrelacionada. La formación musical de C. Debussy fue temprana, variada y completa. Desde muy joven se vio influenciado por la música de F. Chopin.

Repertorio arpístico:

C. Debussy fue alma y cerebro del impresionismo musical. Fue el más audaz armonista de su tiempo y se rebeló contra la tradición para crear una música nueva en la que el color, la textura, el gusto y el timbre alcanzaron igual importancia.

La producción arpística de C. Debussy se concreta en un par de obras: *Danses Sacrée et Profane* para arpa solista y orquesta y la *Sonata para flauta, viola y arpa*. Pese a tan corto número, los arpistas tenemos en estas dos obras, dos de las mejores páginas de nuestra literatura. Los arpistas contamos además con bellas transcripciones, entre ellas: *Claro de luna*, las dos arabescas y *La niña de los cabellos de lino*. El sonido cálido del arpa resulta ser uno de los más adecuados y agradecidos para la transcripción de la vaguedad armónica del repertorio impresionista.

El sonido de C. Debussy:

Igual que la luz para los pintores o el simbolismo para los poetas, así era el sonido para C. Debussy, el mejor medio para sugerir.

C. Debussy mostró un gran interés por todas aquellas líneas de pensamiento que pudieran ayudarle a desarrollar su propio lenguaje esotérico: modos eclesiásticos, escalas exóticas, etc. En la armonía, se limitó a buscar relaciones armónicas inherentes al sistema tonal, empleadas como alternativa a la conducción convencional de las voces. En cuanto a su escritura, cuida en extremo la colocación de cada nota. Hay que

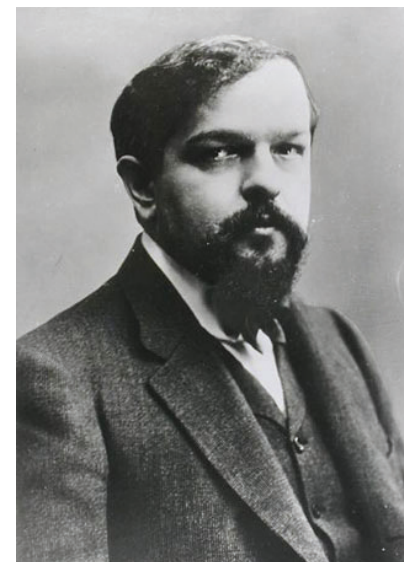


fig. 29. Claude Debussy

resaltar su detallismo a la hora de buscar efectos de diferentes valores rítmicos entre las notas. Adapta los puntillos, subrayados, etc., a un contexto constantemente cambiante, cuidando al máximo la duración de cada nota. Los recursos empleados son muchos: juegos de dinámicas, movimientos cromáticos, etc.

La forma de sus obras:

Desde el punto de vista formal, se orientó hacia la supresión casi absoluta de los desarrollos temáticos, explorando el sonido y distorsionándolo a medida que este evoluciona. Las cadencias convencionales son relativamente escasas.

Albert Roussel

Compositor influenciado por la Schola Cantorum y, más tarde, por I. Stravinsky. Su escritura contrapuntística, armonías y ritmos atrevidos hacen que su obra sea poco accesible al público. A. Roussel escribió poco para arpa, pero muy interesante. Un ejemplo lo hallamos en su *Impromptu*.

Maurice Ravel

Nacido trece años antes que C. Debussy, M. Ravel conoció bien el ambiente impresionista. Frente a la vaguedad, imprecisión y fluidez de C. Debussy, M. Ravel opone precisión, contundencia y claridad, enmarcando sus sutilezas sonoras en un ambiente cartesiano y lógico. En él encontramos influencias de los más diversos períodos y autores, entre ellos, J-P. Rameau, L. Couperin, D. Scarlatti, C. Czerny y F. Liszt.

La escritura de M. Ravel:

Es frecuente, al referirse a la obra de M. Ravel, compararla con la de C. Debussy. Desde el punto de vista musicológico, se les considera una pareja inseparable, tanto en el estudio de las similitudes como en sus diferentes estéticas.



fig. 30. Maurice Ravel

M. Ravel renuncia a los excesos del Romanticismo, si bien en su escritura aparecen matices de virtuosismo, que, por otra parte son ajenos en la obra de C. Debussy. A diferencia de C. Debussy, M. Ravel muestra una gran inclinación hacia la forma bien delimitada, estilizando con frecuencia esquemas formales clásicos. En este sentido, puede relacionarse a M. Ravel con el Neoclasicismo, movimiento que surge en el siglo xx encabezado por I. Stravinsky como reacción al posromanticismo y que proponía un retorno a los medios compositivos antiguos, en los que prevalecía la claridad, el orden y el equilibrio. Desde el punto de vista armónico, M. Ravel se sitúa por entero en el sistema tonal tradicional. En ocasiones, sugiere un proceso bitonal y con gran frecuencia hace un uso audaz de las disonancias.

En la música de M. Ravel hay cuatro constantes:

- La influencia española (su madre era vasca).
- La adquisición de los ritmos llegados de Norteamérica tras la I Guerra Mundial, y de sus formas y armonías, como el *ragtime* o el *jazz*.
- Recrea las danzas del pasado y la atmósfera de los siglos xvii y xviii.
- Su pasión por los cuentos de hadas, la mitología, Oriente, el mundo exótico, los autómatas y los juguetes mecánicos marcaron también su obra.

La producción arpística de M. Ravel se concreta básicamente en su *Introduction et allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda*. Es página de mucha entidad musical y una de las más interesantes de nuestra literatura.

Marcel Tournier

M. Tournier está considerado el más sobresaliente arpista francés del siglo xx. Fue premio Roma de Composición y, por lo tanto, gran conocedor de la trama compositiva, que lleva al arpa con la gracia del que conoce el doble oficio. La musicalidad que emana de sus obras es



fig. 31. Marcel Tournier

tan emocionalmente contenida, que parece transportarnos a la cumbre del impresionismo.

Algunas de sus obras más célebres son, sin duda, *Féerie* y su *Sonatina para arpa*. M. Tournier contribuyó con amplitud al repertorio para este instrumento. Otras obras conocidas son *Au Matin*, *Jazz Band*, *Vers la source dans le bois*, etc.

El Grupo de los Seis

E. Satie fue el padrino musical de un grupo de compositores conocidos como Les Six. Algunos de estos compositores escribieron obras originales para arpa, entre ellas, la *Sonata para arpa* de G. Tailleferre y la parte orquestal del oratorio *David* de A. Honegger.

4.6. Compositores del siglo xx

La ruptura con la tradición marca una de las características de la música contemporánea. La música del siglo xx tiene que entenderse teniendo en cuenta los cambios experimentados en diversos campos técnicos, económicos y sociales que hicieron de este siglo algo completamente diferente de las épocas anteriores. Frente a la mecanización de la vida, los compositores tratan de escapar buscando una salida. Esto hace que, mientras unos se agrupan en torno a un movimiento en el que dan a conocer su música y hablan sobre sus teorías, otros permanezcan al margen de corrientes establecidas creando una música más intimista y personal. Si París fue el centro de la música en la primera mitad del siglo, en la segunda mitad el punto neurálgico se situará en Darmstadt.

4.6.1. Los clásicos del siglo xx

La idea de modernidad como fenómeno estético se inicia con las manifestaciones artísticas de finales del siglo xix. El creador se siente incómodo utilizando moldes convencionales y muestra una gran preocupación por desarrollar un estilo propio. Las últimas direcciones del

Romanticismo condujeron al posromanticismo, al nacionalismo y al impresionismo.

- El posromanticismo intentó identificar la expresión de las pasiones con la música. En ocasiones, se trata de compositores que en su intento de superar el Romanticismo, lo que consiguen es ampliar aún más su ámbito de influencia.
- El nacionalismo utilizó la música como medio para encontrar la identidad de una raza y como vehículo de reivindicaciones sociales. Desemboca en fórmulas estereotipadas como sucede con M. Glinka en Rusia o I. Albéniz, E. Granados y J. Turina en España.
- El impresionismo intentó expresar musicalmente contenidos extramusicales. Es el caso de G. Fauré, C. Debussy y M. Ravel.

Sin embargo, el compositor moderno del siglo xx trata de hacer una música desligada de cualquier vínculo exterior, convencido de que es posible crear un arte musical exclusivamente con sonidos. Existe desacuerdo en abandonar los planteamientos wagnerianos, considerados como la máxima expresión del Romanticismo. No obstante, hay autores que pueden analizarse desde una doble perspectiva. Es el caso de C. Debussy, considerado como precursor de la estética contemporánea o como continuador del Romanticismo.

La generación que alcanzaba mayoría de edad en el cambio de siglo comenzó a sublevarse contra las fórmulas académicas impartidas en los conservatorios. A la vez que crea la obra, el compositor va elaborando su propio lenguaje y los procedimientos. Esta renovación se dirige a todos los parámetros relevantes de la creación musical:

- Uso de nuevos recursos armónicos que renuevan la capacidad expresiva de la música. Así tenemos un amplio uso de la disonancia (ejs.: *Concierto para orquesta* de B. Bartók, *Romeo y Julieta* de S. Prokofiev o *El pájaro de fuego* de I. Stravinsky); modalidad (ejs.: *Divertimento a la francesa* de A. Caplet o *Sarabanda y tocata* de N. Rota); atonalidad (ejs.: *Preludio nº 2* de J. M. Franco, *Quinteto Osiris* de P. Echevarría o *Piezas homenaje a Machado* de R.

Halffter); “tonalidad extendida” de P. Hindemith (ej.: *Sonata para arpa*); “superposiciones tonales” de M. de Falla (ej.: *El sombrero de tres picos*).

- La obra crea su propia forma y rompe con la simetría y con la periodicidad.
- La melodía pierde su relación con la forma y se independiza de la cadencia armónica.
- El ritmo asume un papel protagonista: ritmos nuevos que surgen del folclore o que buscan, a través de largos *ostinatos*, dar al ritmo un valor estructural. En ocasiones, el compás no es capaz de contener el ritmo y desaparece la indicación de compás.
- Innovación en la técnica arpística encaminada a conseguir nuevos efectos sonoros. Aquí se incluye el uso de *clusters* o sonidos percutidos. Estos nuevos elementos se incorporarán definitivamente a la escritura del arpa.
- Influencia de otros estilos como el *ragtime* o el *jazz* (ej.: *Concierto para clarinete, arpa y piano* de A. Copland). Asimismo, hay compositores que vuelven su mirada al pasado creando obras neomedievales (ej.: *Miniaturas medievales* de J. Muñoz Molleda transcritas para arpa por M. R. Calvo-Manzano); neorrenacentistas (ej.: *Ciclo Plateresco* de J. Turina); neobarrocas (ej.: *Recordando a Bach* de M. Moreno Buendía); neoclásicas (ej.: *Sonata para arpa* de A. Martín Pompey); neorrománticas (ej.: *Concierto vasco para arpa y orquesta* de J. M. Franco).

Al margen de estas obras, hay otros compositores que combinan diferentes tendencias, entre ellos, A. Casella, B. Britten y A. Ginastera.

4.6.2. La moderna escuela de Viena y su influencia en el arpa contemporánea

A finales del siglo XIX, el lenguaje tonal tradicional había entrado en crisis. Los síntomas más fuertes que anticipaban su abandono se

encontraban ya en R. Wagner y G. Mahler, pero es a principios del siglo xx cuando se buscan nuevas alternativas que den sentido al proceso creativo. Los compositores tienen la necesidad de encontrar sistemas alternativos a sus obras. Sin duda, la propuesta más sólida y la que más trascendencia tuvo fue la del “Dodecafonismo” de A. Schoenberg.

La teoría de A. Schoenberg fue adoptada en principio por un grupo de alumnos, entre los que destacan A. Berg y A. Webern. Es la llamada Moderna Escuela de Viena, para distinguirla de la formada por J. Haydn, W. A. Mozart y L. van Beethoven, y la de J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler y H. Wolf. En un principio encontró un gran rechazo, ya que el progreso musical se identificó más con la obra de I. Stravinsky. Sin embargo, la influencia de A. Schoenberg ha terminado por ser mucho mayor; incluso I. Stravinsky compuso música dodecafónica.

La técnica dodecafónica de A. Schoenberg, en palabras del propio compositor, significa “componer con los doce sonidos”. Los doce sonidos de la escala cromática temperada se ordenan previamente sin que se repita ninguno de ellos, para evitar que pueda sugerirse algún centro tonal. Estos sonidos se pueden utilizar de manera sucesiva, ya sea en su forma original, invertida, retrógrada, retrógrada invertida o en transposiciones de cualquiera de ellas.

El primer síntoma de A. Schoenberg fue la disolución de la tonalidad, abandonando el centro tonal y los métodos tradicionales del tratamiento de la disonancia. En sus composiciones predomina la fuerza expresiva, manifestada por medio de fuertes contrastes y continuas variaciones, así como la renuncia a todo lo que no fuera esencial en la obra. El dodecafonismo de A. Schoenberg tuvo una gran influencia: primero, sobre la Escuela de Viena que él mismo fundó y, segundo, tras la II Guerra Mundial, sobre las nuevas generaciones de compositores de todo el mundo. No obstante, la postura particular de A. Schoenberg fue, en gran medida, deudora de la tradición, por lo que las nuevas generaciones situaron en él la línea divisoria que había que superar. El modelo a seguir sería su discípulo A. Webern.

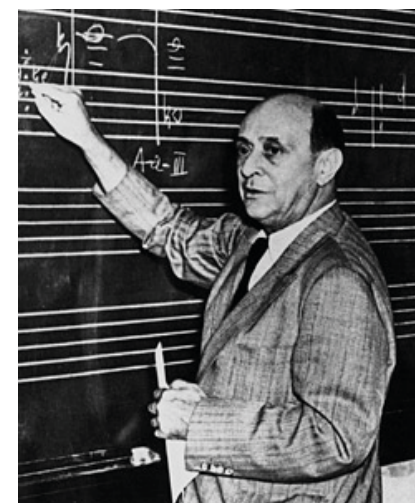


fig. 32. Arnold Schöenberg



fig. 33. Anton Webern

A. Webern es considerado el verdadero punto de partida de la música serial. Si aquel fue el padre de la serie y de la composición según sus leyes, A. Webern fue quien desarrolló el sistema. Sus obras son de un gran lirismo y carácter poético.

Dentro del repertorio para arpa, los músicos también contamos con obras dodecafónicas (ej.: *Sonorización heptáfona* de G. Gombau, *Miniaturas para arpa* de E. López Chávarri —hijo—) y con obras seriales (ej.: *Pieza para arpa* de J. Martínez).

Nuevos recursos compositivos

Algunos de los factores a destacar desde el punto de vista formal en la música contemporánea son:

- Las condiciones compositivas son las que van generando la obra, hasta que esta adquiere su forma propia y única.
- Al faltar las referencias armónicas y el orden de proporciones habituales, las composiciones experimentan una importante reducción en sus dimensiones.
- La obra abierta tiene como punto de partida una concepción de la obra como un todo no previsible, que puede ser muy distinta en cada una de sus versiones interpretativas.
- Los formantes son células o estructuras compositivas que pueden ser distribuidas libremente entre sí. Equivalen a movimientos o partes.
- En cuanto a la aleatoriedad, la introducción de nuevas grafías en las que más que indicar se sugiere al intérprete, deja margen a la improvisación, y puede incluso variar la duración de la obra.

La escritura musical no ha tenido una representación uniforme a lo largo de su historia. Con la música contemporánea surge la necesidad de desarrollar nuevas fórmulas de escritura. Lo convencional es que el autor indique en el índice de sus obras los signos que va a utilizar y lo

que quiere obtener de ellos. Algunos de los signos más utilizados son los relativos a:

- Ritmo y forma: calderones de diferentes formas que señalan prolongaciones más o menos mantenidas; las variaciones de velocidad indicadas variando la proximidad de las barras de grupo; la indicación de “sin compás”; líneas divisorias punteadas que sugieren una medida flexible; la abreviatura L.v. que significa “dejar vibrar las cuerdas sin tiempo determinado”; etc.
- Timbre: las indicaciones que se refieren a sonoridades no habituales en el arpa han de describirse con detalle. Por ejemplo, la utilización de objetos para hacer vibrar las cuerdas como pueden ser un bolígrafo, una llave de afinar, etc.
- Dinámica: A. Schoenberg ya había utilizado signos especiales para indicar acentos fuertes o débiles. Esta idea es más o menos aceptada con variantes personales.
- Altura: flechas ascendentes y descendentes para sonidos agudos y graves; *clusters* ejecutados con la palma de la mano, llave de afinar o, en su caso, con el antebrazo para ámbitos más amplios; etc.

4.6.3. El arpa después de 1950

Tras la II Guerra Mundial, se produjeron cambios en el ámbito político, social, ideológico, económico y artístico. En el plano musical, por ejemplo, se abren nuevas vías de expresión-representación.

Darmstadt se convierte en el punto de encuentro obligado para los jóvenes compositores europeos de la posguerra. Su base ideológica es el “serialismo integral”, que toma como bandera a A. Webern. Por esta ciudad pasaron todos los nombres relevantes del panorama musical, entre otros, L. Berio y P. Boulez. Ambos ampliaron sobremedida la técnica tradicional del arpa. En los años 60, Darmstadt deja de ser punto de referencia de la creación musical, pero la evolución posterior



fig. 34. Luciano Berio



fig. 35. Pierre Boulez

no puede concebirse al margen de su influencia, ya sea como prolongación o como rechazo.

Las vanguardias musicales y su reflejo en la escritura para arpa

En esta época aparecen una serie de conceptos, cuya definición nos da una visión general de las nuevas inquietudes creadoras de estos compositores:

- Serialismo integral: traslado de la técnica del serialismo de la Escuela de Viena (dodecafonismo) a todos los parámetros de la música (dinámica, ritmo, ataque, etc.).
- Música electrónica: música generada por medios electrónicos en la que el papel del intérprete desaparece (ej.: *Cielo y tierra* de Claudio Prieto).
- Música concreta: música cuyo origen está en los instrumentos originales u otras fuentes sonoras, que después es amplificada o modificada (ej.: *Sirynx* de Alejandro Román).
- Música aleatoria: el azar introduce aquí, en lo racional, una nueva y variada fantasía. Los compositores usan este elemento de varias formas, como sistema compositivo o como oferta al intérprete de una obra abierta (ej.: *Pieza para arpa* de Ángel Oliver).
- Música postserial: deudora al máximo de las estructuras y manifestaciones musicales (composición con sonoridades), actúa de forma innovadora en el teatro musical experimental (ej.: *Obra para arpa y conjunto de cuerda* de J. Zárate).



fig. 36. Manuel de Falla

La música española después de Manuel de Falla

La muerte de M. de Falla, acaecida en 1946, sirve como punto de referencia para señalar un cambio significativo en la orientación de la creación musical española. Las generaciones anteriores miraban a París como modelo, pero tras el fin de la Guerra Civil, la alternativa fue Darmstadt. Estos compositores pertenecen a la llamada “Generación del 51”, formada, entre otros, por autores que escribieron obras

para arpa como Luis de Pablo y C. Halffter. Generaciones posteriores también se han hecho un hueco dentro del repertorio para arpa, por ejemplo, las composiciones de Tomás Marco.

4.7. La transcripción arpística frente a las corrientes de interpretación histórica

Otro apartado importante lo constituyen las adaptaciones y transcripciones para arpa del repertorio denominado “histórico”. Es aquí donde los compositores han encontrado una nueva vía de inspiración y canalización de sus sentimientos.

A menudo se confunde “transcripción” con adaptación o revisión de obras. “Transcripción” en música hace referencia al cambio en la notación musical de un medio a otro (ej.: piano/arpa) sin modificar la “sustancia” de la obra. También se entiende por transcripción la transferencia de una pieza de música medieval, renacentista, etc. a notación moderna. “Transcripción” además recibe el nombre coloquial de “arreglo”, debido a que implica un cambio de medio (ej.: arpa/orquesta), aunque este ajuste signifique el cambio de la sustancia de la obra. Otro tipo de transcripción es aquella que traslada al papel el sonido procedente de un instrumento o una voz.

Asimismo, existen dos tipos de ediciones: las conformes al original (facsimilar o URTEXT) y las interpretadas. Las primeras, a diferencia de las segundas, están hechas desde el respeto a la fuente original y en ellas está anotado puntualmente cualquier corrección o cambio que introduzca el revisor. Lo más habitual es que se representen con una grafía distinta las indicaciones del revisor, para que el intérprete pueda discernirlas de las propias del compositor.

Una buena transcripción debe conservar siempre las características propias de la época, estos conceptos son fundamentales para una interpretación adecuada. Con referencia al título de este apartado, la transcripción arpística podríamos clasificarla de la siguiente manera:



fig. 37. Nicanor Zabaleta

- La transcripción de las obras de arpa hasta el clasicismo, basada principalmente en trabajos de paleografía.
- La transcripción de las obras de arpa a partir del clasicismo. En esta época, las obras ya están escritas en notación actual y solo se habla de transcripción en el repertorio que se escribe para otro instrumento o para otro género.

4.7.1. Transcripción de las obras de arpa hasta el clasicismo

A partir del Renacimiento, la música se codifica de forma escrita. Los músicos y arpistas españoles del siglo ^{xvi} al ^{xviii} desarrollaron varios sistemas de tablatura musical. La paleografía se ocupa de estos sistemas, como parte del estudio de la escritura y signos de los libros y documentos antiguos.

Del siglo ^{xvi} ya se ha expuesto una apología lo suficientemente expresiva de las bases que la música polifónica creó en el sentimiento de la composición europea anterior. El hecho de que la música estuviera pensada para tecla, vihuela y arpa, justifica su adaptación a este último instrumento por arpistas destacados del siglo ^{xx} como M. Grandjany, C. Salzedo y N. Zabaleta.

En el Barroco existieron compositores como L. R. de Ribayaz y D. F. de Huete que escribieron originalmente para arpa, sin embargo, las obras para arpa correspondientes a este período son en su mayoría transcripciones. La música barroca es una fuente de atracción de suma riqueza por el propio valor de las partituras. Esto ha hecho que muchos compositores del siglo ^{xx} se hayan fijado en obras de A. Vivaldi, G. F. Haendel, J. S. Bach y G. P. Telemann, entre otros, para transcribir fundamentalmente del clavecín al arpa, aunque también de instrumentos monódicos como el violín. Es el caso de M. Grandjany cuando transcribe las *Partitas* y *Sonatas a solo* de J. S. Bach. De todas formas, en este período, la transcripción está muy emparentada con el sentimiento que practicaron los propios compositores al concebir sus obras para distintas especialidades instrumentales sobre todo polifónicas, por ejemplo, las sonatas para violonchelo de J. S. Bach fueron creadas para diferentes instrumentos de arco.

4.7.2. Transcripción de las obras de arpa a partir del clasicismo

El repertorio Rococó y clásico ha supuesto también un gran atractivo para los compositores arpistas del siglo xx. C. Salzedo, M. Grandjany, N. Zabaleta, M. H. Cambern y A. Griffiths, entre otros, han transcrito para arpa numerosas composiciones de A. Soler, D. Scarlatti, L. Boccherini, W. A. Mozart, J. Haydn, etc. También podemos hablar de transcripción en las obras para arpa solista y orquesta, cuyas plantillas orquestales se han reducido para ser tocadas por un piano (ejs.: Conciertos de W. A. Mozart, C. D. van Dittersdorf, etc.),

El siglo romántico tiene ya una rica literatura original para arpa⁽³⁰⁾. Brillante en su aspecto estructural, debe su autoría generalmente a compositores arpistas con ideas renovadoras. Aun así, existen compositores del siglo xx que han hecho transcripciones para arpa de las obras de F. Liszt y F. Chopin, entre otros, W. Posse, M. Grandjany, C. Salzedo y H. Renié.

En el siglo xx, las *Danses Sacrée et Profane para arpa solista y orquesta* de C. Debussy, escritas originalmente en el siglo xix para el arpa cromática de Pleyel (en realidad, una recreación de las arpas barrocas), fueron transcritas para el arpa de pedal por la arpista francesa H. Renié. Al igual que se hizo en época posterior con la *Introduction et allegro* de M. Ravel, la plantilla orquestal de esta obra se ha reducido, y, por lo tanto, transcrito para arpa y piano.

En el siglo xx se publican infinidad de obras de las más diversas tendencias y para las más variadas formaciones. Los arpistas contamos con bellas transcripciones como el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín

(30) La brillantez de la literatura original para arpa del s. xix queda avalada por dos acontecimientos históricos que ponen de relieve la categoría del repertorio romántico. El primero es el que protagoniza F. Liszt tras escuchar al joven arpista inglés E. Parísh-Alvars, calificándolo como *El Chopin del arpa*. El segundo es de H. Berlioz que, también impresionado por la brillante técnica de este prematuramente malogrado arpista, propone que en la orquesta se incluyan hasta doce arpas. Esta tendencia sería imitada por R. Wagner en su orquesta, incluyendo hasta seis y ocho arpas en sus dramas musicales. Calvo-Manzano, M. R. (ed.), 2006, 72.

Rodrigo transcrito para arpa por el célebre Nicanor Zabaleta. Los arpistas contamos, además, con transcripciones de obras nacionalistas de gran envergadura y belleza, entre otras, *Malagueña* de I. Albéniz, *Danza española nº 2 Oriental* de E. Granados o la *Serenata andaluza* de M. de Falla. Estos músicos nacionalistas españoles universales, así como otros compositores españoles del primer cuarto del siglo xx, utilizan efectos simbólicos de la guitarra tanto en las obras pianísticas como en las sinfónicas, y han supuesto un notable atractivo para la transcripción al arpa por la proximidad de estos dos cordófonos. La relación de compositores que han transcrito estas obras es extensa, lo que evidencia el gran interés que este repertorio ha despertado tanto en españoles como en foráneos.

5. PATRIMONIO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO: FONDOS MUSICALES DE ARPA

El patrimonio documental y bibliográfico forma parte del patrimonio histórico español constituido por cuantos bienes, reunidos o no en archivos y bibliotecas, se declaren integrantes del mismo. Estos conceptos se aplican en la sociedad actual, fundamentalmente en los países occidentales.

El patrimonio documental y bibliográfico se regula por unas normas específicas. Lo que en ellas no figure está sometido a lo que con carácter general aparece en la ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español y en su régimen de bienes muebles.

A efectos de esta ley, el artículo 48 dictamina lo siguiente:

1. Se entiende por documento, toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos. Se excluyen los ejemplares no originales de ediciones.
2. Forman parte del patrimonio documental los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras Entidades públicas y por las personas privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de dichos servicios.
3. Forman igualmente parte del patrimonio documental los documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años generados, conservados o reunidos en el ejercicio de sus actividades por las entidades y asociaciones de carácter político, sindical o religioso y por las entidades, fundaciones y asociaciones culturales y educativas de carácter privado.
4. Integran asimismo el patrimonio documental los documentos con una antigüedad superior a los cien años generados, conservados o



reunidos por cualesquiera otras entidades particulares o personas físicas.

5. La Administración del Estado podrá declarar constitutivos del patrimonio documental aquellos documentos que, sin alcanzar la antigüedad indicada en los apartados anteriores, merezcan dicha consideración.

Asimismo, el artículo 50 especifica:

1. Forman parte del patrimonio bibliográfico las bibliotecas y colecciones bibliográficas de titularidad pública y las obras literarias, históricas, científicas o artísticas de carácter unitario o seriado, en escritura manuscrita o impresa, de las que no conste la existencia de al menos tres ejemplares en las bibliotecas o servicios públicos. Se presumirá que existe este número de ejemplares en el caso de obras editadas a partir de 1958.

2. Asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al patrimonio bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas.

En este capítulo y en cuanto al arpa se refiere, se pretende detallar todo aquel patrimonio documental y bibliográfico que en cierta medida queda bajo el amparo de la mencionada ley.

El punto 5.1. trata la música en general y los documentos que genera, así como el patrimonio bibliográfico aún desconocido para arpa.

En el punto 5.2. se detalla la música más relevante para arpa, clasificándose en: música para arpa sola, música de cámara, orquesta sinfónica y cadencias.

El punto 5.3. se centra en la técnica del arpa: escuelas, sistemas pedagógicos e intérpretes.

El punto 5.4. con el título de “Documentación bibliográfica: tratados y métodos” hace referencia a las primeras ediciones, facsímiles y textos fundamentales a través de un estudio de los mismos.

5.1. La documentación musical

La música precisa de la ejecución para mostrar su identidad y del apoyo del documento para perdurar en el tiempo. No se puede decir, sin embargo, que el campo de la música haya destacado precisamente por la atención prestada a la documentación, a pesar del conocimiento y la difusión que el patrimonio bibliográfico ha tenido en los últimos años.

La música y los documentos que genera aparecen en todos los planes internacionales. Los patrocinados por la Unesco, los que incluye la Unión Europea, las bibliotecas universales o el Programa Memoria del Mundo son ejemplos significativos. En España, desde el ámbito bibliotecario, las sucesivas leyes han tratado de no olvidar a la música. Incluso la ley de Patrimonio Histórico Español, citada anteriormente, dictamina también todo lo relativo al patrimonio documental y los documentos musicales, sometidos a iguales normas que el resto.

La idea de aunar patrimonio y música no es nueva. Pionera en esta idea fue Andalucía representada por su Centro de Documentación Musical. Por un inteligente y oportuno convenio, firmado en 1988 con la Iglesia católica, decidió la catalogación de los archivos de música de sus catedrales y la microfilmación de las partituras. El “patrimonio musical” está también vinculado a los *Cuadernos de Trabajo* de la Fundación Xavier de Salas, publicados en Trujillo por Ediciones la Coria y producto de las reuniones de trabajo, dirigidas por el musicólogo Jorge de Persia. Además de estos dos casos, existen otras muchas entidades en torno a esta idea.

¿Por qué entonces seguimos hablando de patrimonio bibliográfico musical desconocido? Porque aún quedan pendientes de realizar tareas como:



fig. 1. Partituras para arpa de grandes compositores

- Integrar otros catálogos que completen el anterior, que no recoge toda la producción musical de principios de siglo, sino solamente la que se quiso proteger con la ley de Propiedad Intelectual.
- La accesibilidad a muchos de los documentos descritos, clausurados en un depósito que los años han convertido en patrimonial y cuya apertura reclama la Biblioteca Nacional.
- La relación con otros documentos que deberían complementar a la propia música al informarnos sobre actividades de editores, compositores, intérpretes, etc.

La solución a esto podría resumirse en torno a dos aspectos: los propios documentos musicales y los papeles que se generan alrededor de la producción musical, y las noticias bibliográficas.

1. Los propios documentos, diversificados en partituras, impresas y manuscritos, y grabaciones sonoras de todos los tipos, aparecen en los lugares más inesperados. Convendría organizar todo este patrimonio e investigar las ventas de librerías, anticuarios y subastas. Los documentos que genera la actividad musical: contratos, datos sobre compositores e intérpretes, etc. se han ido perdiendo y su recuperación podría resultar difícil.

2. Una primera labor debería consistir en localizar las noticias bibliográficas: bases de datos, revistas, monografías, ficheros manuales. La segunda labor sería la catalogación de aquello que se vaya recuperando.

En este capítulo analizaremos las partituras, tratados, métodos y textos más relevantes para arpa y que han sido protegidos por la ley de Propiedad Intelectual.

5.2. Partituras para arpa

Hay catálogos en el mercado con todo el repertorio para arpa editado hasta el momento que incluyen repertorio “a solo”, música de cámara (dúos, tríos, cuartetos, etc.), música orquestal, etc., así como toda una relación de estudios, colecciones, métodos, biografías y otros. Además

de los catálogos impresos en papel tradicionales, se utilizan cada vez más los fondos digitalizados, como el catálogo *Holywell Music Limited* 2010⁽¹⁾ o la biblioteca *International Music Score Library Project* (IMSLP)⁽²⁾. En este apartado analizaremos, bajo nuestro criterio, el repertorio para arpa “a solo” más sobresaliente, música de cámara, orquesta y cadencias⁽³⁾, el resto de documentación aparece repartido entre los diferentes capítulos de la tesis⁽⁴⁾. No obstante, y antes de dar paso al punto 5.2.1., hemos creído conveniente mostrar repertorios inéditos y curiosidades acerca de conciertos, compositores y su difusión en los diferentes medios a lo largo del siglo XVIII.

Existen documentos iconográficos aún enigmáticos, sin fecha, aislados, sin identificar, que pueden llegar a presentar incluso errores. La única fuente iconográfica que hace referencia a la celebración del *Concert Spirituel*, el martes 2 de febrero de 1779, parece proceder de un cartel o de un proyecto para una placa conmemorativa. Se trata de un texto manuscrito en tinta sepia en el que figuran: arriba, símbolos

(1) Catálogo *Holywell Music Limited* 2010. Disponible en web: <<http://www.holywellmusic.co.uk>>.

(2) *International Music Score Library Project* (IMSLP). Disponible en web: <imslp.org>.

(3) El arpa en la banda de música no se ha desarrollado en este capítulo por tratarse de un instrumento de reciente incorporación en la plantilla de la misma, cuyo repertorio (ocasional y como recurso tímbrico) está enfocado principalmente a música de películas. Cada vez son más los músicos que utilizan el arpa en las bandas sonoras. *Titanic*, *El Señor de los Anillos*, *Harry Potter*, *la Guerra de las Galaxias*, *E.T.*, *Tiburón* o *Braveheart* son tan solo algunos ejemplos. Compositores como Nino Rota, James Horner, Hans Zimmer, Howard Shore o John Williams han incorporado el arpa a este repertorio. Al margen del ámbito filmográfico, obras representativas dentro del repertorio para banda son, entre otras: *Estampes Simfónicas* de J. Serra, *Symphony nº 4* de D. Maslanka, *Third Symphony* de J. Barnes, *Concerto for Bassoon* de F. Hidas, *Armenian Dances* de A. Reed, *Rebroll* de S. Brotons, *El Arca de Noé* de O. Navarro, *Lantaño* de E. Vila, *Microtopia* de B. Appermont, *Symphony nº 3 Planet Earth* de Johan do Meij, *Poeme Montagnard* de Jan Van der Roost, *El camino Real* de A. Reed.

(4) Para su análisis hemos consultado numerosas fuentes, entre las cuales queremos destacar: *I Concurso Internacional de Arpa “Arpista Ludovico”*, 1993; Calvo-Manzano, M. R., 1986, 1991, 1993; De la Vega, P., Martínez, J. M., (productores), 2000; Ferrière, A. (ed.), 2005; Narejos Bernabéu, A., 2002; Niss, J., Schweigmann, H-P. (ed.), 1970; Robertson, A., 1987; Stanley, S. (ed.), 2001.

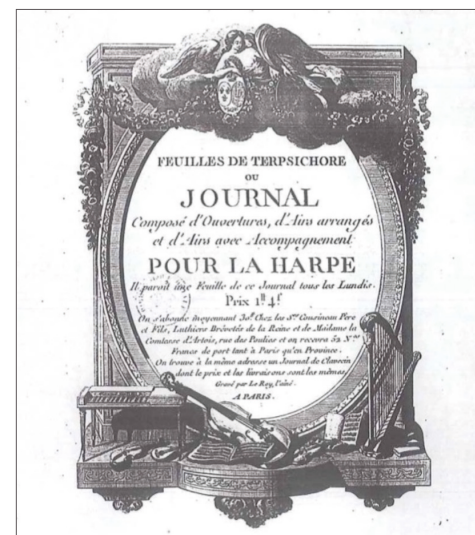


fig. 2. Portada de la revista *Feuilles de Terpsichore*. Bibliothèque Nationale de France, París.



fig. 3. Le Concert Spirituel

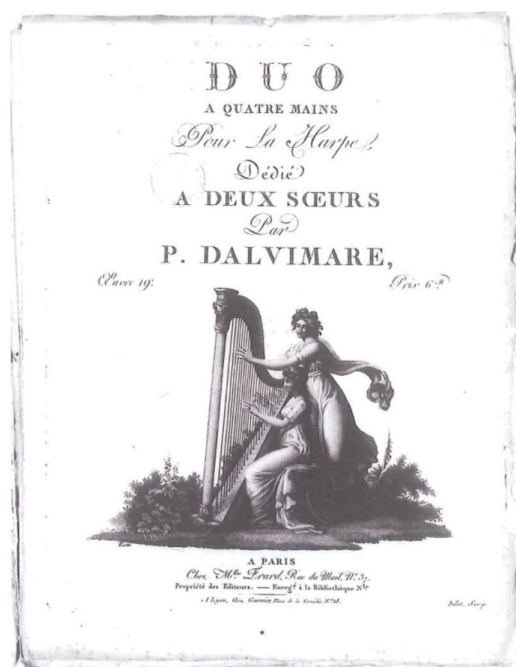


fig. 4. Portada del dúo a cuatro manos dedicado a dos hermanas arpistas; P. Dalvimare, Opus 19. Bibliothèque Nationale de France, París.

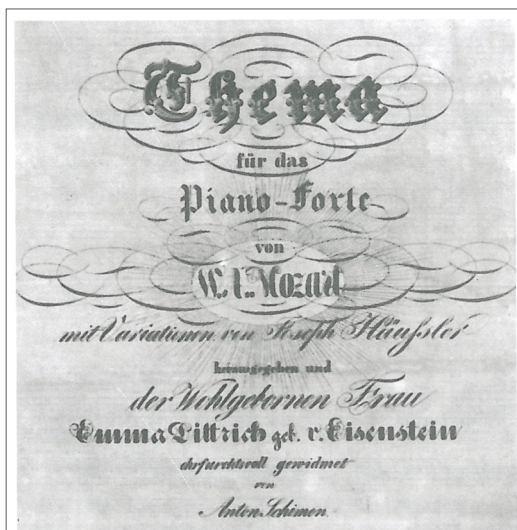


fig. 5. Portada de la partitura del Tema para piano-forte de W. A. Mozart con variaciones de Häussler.

masónicos (triángulo y compás) y, abajo, el rey David tocando el arpa. Curiosamente, este instrumento no aparece en el programa de ese día. Gracias a esta institución de conciertos (Concert Spirituel), muchos recitales se oyeron por primera vez en París, tal es el caso de Pierre Constant y sus obras. Fue aquí también donde las obras para arpa de J.-B. Krumpholtz se interpretaron diecisiete veces, catorce tocó P. J. Meyer y nueve J. B. Hochbrucker. F. Petrini y dieciocho compositores más completan la lista de un total de veintiocho conciertos, veinte sonatas y quince aires y variaciones para arpa.

A mediados del siglo XVIII, París se convierte en la capital de la edición musical en Europa y muchos compositores, acompañados por sus cónyuges, imprimen allí su música. Revistas especializadas en publicaciones y música de arpa empiezan a aparecer a partir de 1770. Tienen variedad de horarios: semanal, quincenal o mensual. Los editores estaban ligados al instrumento por razones familiares y económicas, siendo en algunos casos padres de arpistas, como G. Cousineau y J. H. Naderman. Estas revistas contienen a menudo romances con acompañamiento de arpa, oberturas populares o arias de ópera, generalmente con variaciones.

En el grabado de Ruotte se muestra una escena pastoral sorprendente en la que aparecen dos mujeres jóvenes tocando en una sola arpa: una está sentada y la otra está detrás, tocando con su mano derecha las cuerdas más graves. Se trata de un dúo a cuatro manos de P. Dalvimare para dos hermanas arpistas. Otra curiosidad es la portada de la partitura del Tema para piano-forte de W. A. Mozart con variaciones de J. Häussler. Una prueba más de la veneración que se le tenía a W. A. Mozart por parte de compositores como J. Häussler, quien supo llevar al arpa la gracia y ternura que W. A. Mozart lograba en sus obras.

Ha de mencionarse la manera de proceder de determinados compositores. Jean Baur Senior es considerado el primer compositor que estableció realmente la diferencia entre escribir para arpa y hacerlo para teclado. Citamos un ejemplo de sus seis sonatas, editado en 1773 y dividido en tres compendios (opus 6, 7 y 8), dedicados a madame la duquesa de Chartres, madame la princesa de Lamballe y madame la

duquesa de Borbón. J. Baur mejora las cualidades de cada instrumento y respeta sus diferencias técnicas. Por ejemplo, sabiendo que los arpeggios suenan particularmente bellos en el arpa, escribió un gran número de ellos, desplegándolos a lo largo de más de tres octavas. Este compositor se cuidó además de escribir en las tonalidades de mi bemol mayor, si bemol mayor o fa mayor, de esta manera la mayoría de las cuerdas podían vibrar sin ser interrumpidas por el mecanismo, redondeando el sonido.

J-B. Krumpholtz atribuye generosamente su invención del pedal amortiguador a F. J. Naderman, sin señalar el papel central que tuvo en su creación; esto lo vemos representado en las partituras. Las expresiones “con sordina” y “senza sordina” instruyeron a arpistas de la época a usar adecuadamente este pedal complementario que activaba el amortiguador o *sourdine*. La invención del pedal tuvo lugar en 1783, sin embargo, ¿podría una joven arpista de nueve años tener las piernas lo suficientemente largas como para alcanzar este pedal? El listado de las obras de compositores y su coste era común en las anotaciones de la época, al igual que la lista de señales indicando el uso del octavo y noveno pedal, muy útiles además para el músico. El arpa de nueve pedales (los dos pedales adicionales fueron para amortiguar y para reforzar el sonido, respectivamente), creada por J-B. Krumpholtz y por su amigo F. J. Naderman, según la fecha de la patente otorgada por la Academia de las Ciencias, fue sin duda una de las invenciones relevantes de la época.

La entrada en vigor de la ley de protección a los compositores tiene su historia. Antes de la Revolución, el privilegio real protegía los derechos de propiedad durante quince años, en cuyo momento el privilegio podía renovarse. En febrero de 1791, una delegación de “autores líricos” (ej.: compositores musicales) se presentaron a la Asamblea Nacional para exigir la continuidad de protección a sus obras musicales. Un decreto emitido el 19 de julio de 1793 concedió a los compositores los derechos exclusivos para vender y distribuir sus obras a lo largo de su vida, ampliando el privilegio a sus herederos durante diez años más después de su muerte.



fig. 6. Portada *Premier recueil d'Airs, Ariettes, Menuets et Gavottes Variées et Arrangées en Pièces de Harpes, Avec plusieurs Caprices par M'Baur*, París, 1763. Bibliothèque Nationale de France, París.

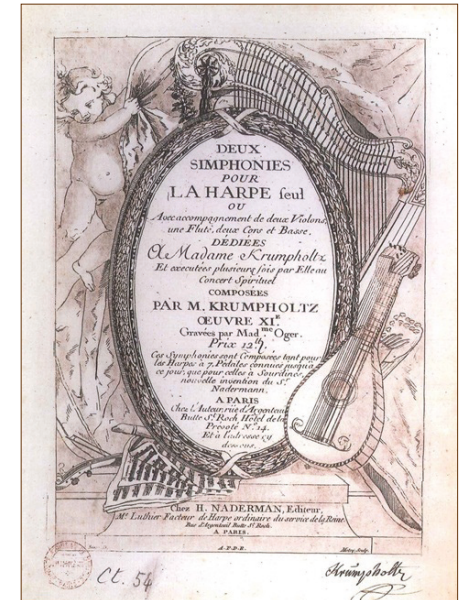


fig. 7. Portada *Opus XI* de Anne-Marie Krumpholtz (esposa de J-B. Krumpholtz) para arpa de pedal regulador, anunciada en la *Gazette de Francia* el 8 de agosto de 1784 y en el *Diario de París* el 30 de octubre 1784. Bibliothèque Nationale de France, París.

5.2.1. Música para arpa sola

En este apartado se analizarán, bajo nuestro criterio y por orden cronológico, las obras más sobresalientes que se han compuesto para arpa. Las obras a analizar configuran una pequeña antología de la literatura arpística desde la Edad Media hasta la época actual, dedicando una especial atención a los compositores más destacados del repertorio arpístico. Se estudiarán aspectos diferentes con base en parámetros como el objeto material (extensión, editorial, editor, etc.), el valor de la partitura como difusora de la música, el papel de los editores, los derechos de intérprete, etc. En este punto figuran también de manera específica la música española para arpa de los siglos XVI, XVII y XVIII⁽⁵⁾, así como las transcripciones para arpa de mayor relevancia. Bien es cierto, que debido a su enorme extensión, una relación completa de todas las obras sería imposible de detallar.

- *Cinco canciones francesas de las cruzadas de la Edad Media*, Anónimo. De autores desconocidos, estas cinco canciones se sitúan entre finales del siglo XII y principios del XIII. Según las referencias históricas que nos han llegado, eran melodías populares que cantaban los cruzados durante su larga permanencia fuera del hogar. Generalmente se acompañaban de arpas celtas.
- *Piezas populares francesas del siglo XVI*, Anónimo. Igualmente, de origen desconocido, han llegado hasta nuestros días estas dos bellas páginas de música popular francesa.
- *Aria con Variaciones y Rondó Pastoral*, W. A. Mozart (1756-1791). En el extenso catálogo de W. A. Mozart y, al margen del *Concierto para flauta y arpa*, no aparecen muchas obras destinadas al instrumento. El famoso arpista de cámara de la reina Victoria, el inglés J. Thomas, gran admirador de la obra de W. A. Mozart, rescató para su publicación una obra para arpa atribuida al músico de Salzburgo titulada *Aria con Variaciones y Rondó Pastoral*. Curiosamente, el rondó de esta obra es una réplica casi

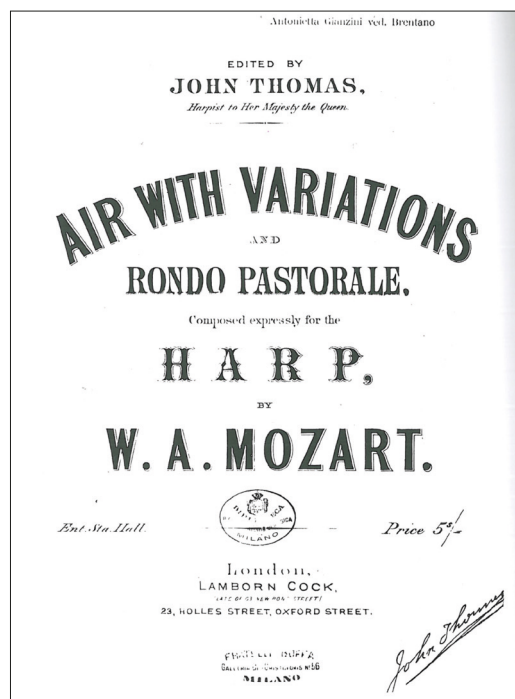


fig. 8. Facsímil de la portada de la partitura *Aria con Variaciones y Rondó Pastoral*, editada por J. Thomas. Adviértase el detalle de que ha sido “compuesta expresamente para arpa”.

(5) La riqueza del material que se ha conservado evidencia la importancia que tenía el arpa en los ss. XVI, XVII y XVIII. Otra gran novedad de este período es la escritura en cifra, grafía musical para instrumentos polifónicos desconocida hasta entonces.

exacta de otro rondó camerístico mozartiano: el *allegro* final del trío *Divertimento en mi bemol mayor para violín, viola y violoncello*, K-563, subtitulado *Puchberg*. Este último se compuso en Viena el 27 de septiembre de 1788, por lo que se deduce que el *Aria con Variaciones* pertenece a su etapa más tardía. Ambas obras están escritas en mi bemol mayor, tonalidad representativa de la masonería. Cabe destacar, además, que los contactos de Mozart con las logias vienesas datan de principios de esa misma década. Otra curiosidad es saber que el arpa de pedal de sencillo movimiento, para la cual está escrita esta obra, estaba afinada en esa misma tonalidad, con la posibilidad de modular a través de los pedales al resto de las tonalidades, si bien con más dificultad que con el sistema de pedales de “doble movimiento”. El arpa de pedal de “sencillo movimiento” era como instrumento culto el más extendido en el siglo XVIII. Este instrumento alternaba con las arpas de patillas manuales, si bien estas últimas mantenían su connotación de instrumento popular europeo.

Una estructura armónica muy similar a la del *Aria*, que sirve como tema a las *Variaciones*, la hallamos en el tema de las *Variaciones para piano* sobre la melodía *Ye sois Lindor*, romanza de Beaumarchais de *El Barbero de Sevilla*, acto primero, escena VI, compuesta en París en la primavera de 1778. Por ello, la afirmación de que esta obra sea original de W. A. Mozart es bastante razonable. Existe una copia de la obra en la biblioteca del Conservatorio de Música de Milán, sin embargo, algún musicólogo afirma que tal original parecía hallarse en la sección musical de la Biblioteca Prusiana de Berlín, en una de las partes del edificio que se incendió durante la II Guerra Mundial. La obra está editada por Lambom Cock en Londres, un siglo después de la muerte de W. A. Mozart, y su título completo es *Air with variations and rondo pastorale, composed for the ball, with W. A. Mozart*. Sorprende gratamente esta coincidencia, pues habida cuenta de la facilidad que Mozart tenía para improvisar tanto de un bajo armónico como a la inversa, de una melodía, hay razones para especular que sobre un mismo bajo y esquema armónico pudiera haber hecho varias versiones y una de ellas destinarla al arpa. Esto es lo que

ocurre con el *Rondó Pastoral*, también en doble versión; una para música de cámara y otra para arpa, si bien en el *Aria* y *Rondó* se observa una perfecta unidad por la conservación de la tonalidad en mi bemol mayor.

El *Rondó del Aria* y *Variaciones* aparece en compás binario de subdivisión ternaria, un seis por ocho en contra de los característicos binarios habituales mozartianos. El estilo de la obra es indudablemente mozartiano: transparencia, flexibilidad, gracia y dificultad en hacer simple y bello lo aparentemente difícil. La articulación, los matices, las indicaciones de efectos, así como los armónicos, parecen originales. Sin embargo, este último efecto es el más asombroso para la época, pues su uso fue algo más tardío, quizá se debe al talento de J. Thomas, si bien se adapta perfectamente al estilo de la obra. También llama la atención la abundante indicación de arpegiados, que posiblemente sean reflejo del gusto de la época de J. Thomas, por lo que actualmente es necesario tener prudencia al interpretarlos. Sorprende, asimismo, la totalidad en la escritura de las apoyaturas como mordentes, siendo posiblemente esta grafía fruto de J. Thomas al igual que la insistencia en los signos de arpeggiar y excesiva profusión de *sforzandos* que, sin embargo, no aparece en la signografía de Mozart.

A falta de dedicatoria se puede adjudicar a la propia reina María Antonieta o a la misma duquesa de Guisnes, o simplemente a nadie. Puede tratarse de esta legión de obras que W. A. Mozart hacía con extraordinaria agilidad y rapidez, aunque no tuvieran un destino instrumental concreto. Así, es muy posible que J. Thomas, responsable de la edición, fuera el que encontrase el manuscrito y lo adecuara al arpa. El que la pieza haya llegado hasta nosotros se debe a la donación hecha a la biblioteca del Conservatorio de Milán por Antonietta Giansini, arpista e importante dama perteneciente a la sociedad milanese de principios de siglo, época en la que todavía estaba de actualidad el que las damas de la alta sociedad tocasen el arpa.

– *Sonatina en do mayor y Sonata en do menor*, J. L. Dussek (1760-1812). J. L. Dussek fue un compositor que se acercó al arpa por influencia de su esposa, la arpista Sofia Corri, que tocaba el arpa de sencillo movimiento y a la que dedicó toda su producción. Sin embargo, por el desarrollo de su vida, cabe pensar que algunas de las sonatas que J. L. Dussek escribió para arpa fueron pensadas y dedicadas a María Antonieta, aunque no aparezca expresamente escrita tal dedicatoria en ninguna de ellas. La *Sonatina en do mayor* y la *Sonata en do menor* de J. L. Dussek encajan por su frescura y espontaneidad con el propio timbre del instrumento. Sus sonatas, totalmente clásicas en características y estructura, suponen un interesante repertorio para arpa, en una época en la que los compositores que escribían para este instrumento eran en su mayoría arpistas.

Otra bella página compuesta para arpa por J. L. Dussek es su *Sonata en mi bemol*. Original para arpa, fue escrita ca. 1797 para su esposa Sophia Corri. En esta obra, J. L. Dussek explota al máximo sus posibilidades de modulación.

– *Siete Sonatinas Progresivas*, F-J. Naderman (1773-1835). F-J. Naderman tuvo una influencia decisiva en el enriquecimiento del repertorio para arpa e influyó a su vez en otros compositores de la época para que se interesaran por el instrumento. Les dedicó obras en las que ya se podían incluir todos los recursos armónicos y melódicos que permitían ser trasladados a un arpa totalmente desarrollada y perfeccionada. Sus sonatinas son obras de obligada referencia en el repertorio de todo arpista.

– *Variaciones sobre un tema de Mozart*, M. Glinka (1804-1857). La obra de M. Glinka está basada en un fragmento de las *Bodas de Fígaro* de W. A. Mozart, producto de la admiración que sentía M. Glinka por el compositor salzburgués. Las *Variaciones sobre un tema de Mozart* son un conjunto muy bien escrito para arpa, aunque curiosamente estén, en principio y así aparece en la primera edición, escritas para piano y arpa. Esta primera edición resulta ser una curiosa partitura desarrollada en cuatro pentagramas,

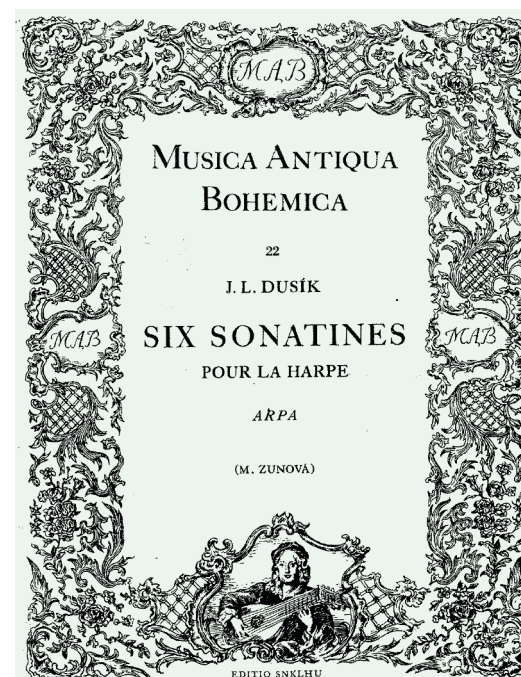


fig. 9. *Six Sonatines* para arpa de J. L. Dussek

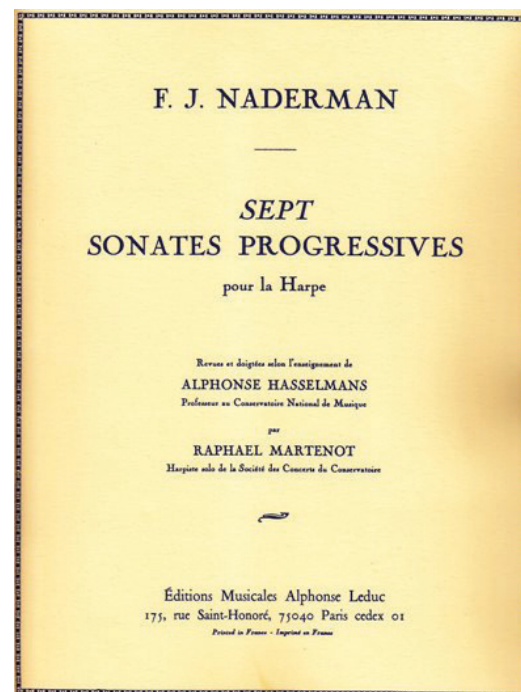


fig. 10. *Sept Sonates Progressives* para arpa de F. J. Naderman



fig. 11. *Fantaisie para arpa* de C. Saint-Saëns

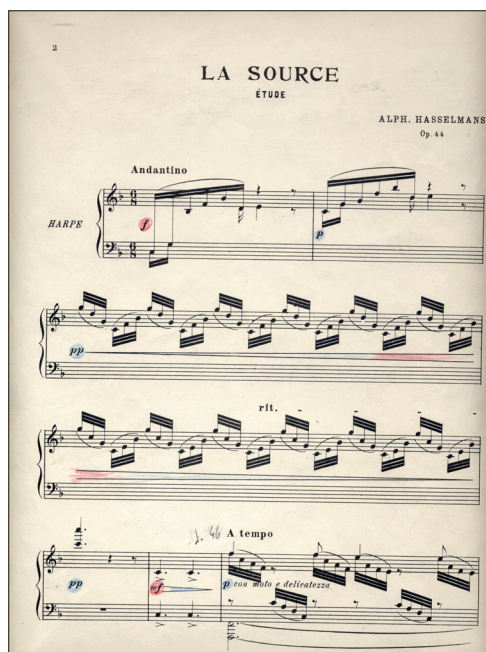


fig. 12. *La Source* de A. Hasselmans

dos para cada instrumento, empleando efectos arpísticos según las necesidades de cada variación. Por ejemplo, en lo que se refiere a los sonidos armónicos, que no se pueden hacer en el piano, y a los pasajes arpegiados, disponiéndolos de manera diferente para el arpa y para el piano.

– *Serenata*, E. Parísh-Alvars (1808-1849). Con la serenata de E. Parísh-Alvars avanzamos hacia la era del arpa moderna de pedal. Este gran virtuoso del arpa, llamado por H. Berlioz *El Liszt del arpa*, fue uno de los primeros en explotar las posibilidades del nuevo instrumento de S. Érard. En este instrumento se podía tocar en cualquier tonalidad y obtener una gran variedad de sonidos enarmónicos mediante el uso inteligente de los pedales. El estilo romántico temprano de la escritura de E. Parísh-Alvars se adapta a la del arpa admirablemente. El pasaje inicial de esta serenata está escrito enteramente en armónicos triples y cuádruples.

– *Fantasia*, C. Saint-Saëns (1835-1921). La *Fantasia para arpa*, dedicada a la dama española Rosita Argüelles, muestra una armonía impresionista con un lirismo que hace de esta obra una bellísima página de la música para arpa. Con grandes aptitudes para la creación y habiendo logrado la posesión de una técnica muy sólida, C. Saint-Saëns compondrá obras de una concepción y resolución formal muy acertadas, partiendo de bases muy personales y una armonía de nuevo efecto sensorial, transmitidas mediante una orquestación evolucionada y sabia. Saint-Saëns fue un compositor muy prolífico, obras significativas en las que interviene el arpa son la *Danza macabra*, el *Concierto para violoncelo y orquesta* y el *Carnaval de los Animales*, escrito para orquesta con dos pianos. En esta obra, el tema de “El cisne”, cuyo papel protagonista lo desempeña el violoncelo, es en ocasiones acompañado por el arpa.

– *La Source*, *Serenata Melancólica* y *Priere*, A. Hasselmans (1845-1912). Su faceta como compositor ha dejado más de cincuenta obras para arpa, además de la revisión de los principales estudios y la realización de algunos trabajos de investigación. Estas

tres obras son especialmente relevantes dentro de la producción de A. Hasselmans.

– *Une Châtelaine en sa tour* e *Impromptu* (op. 86), G. Fauré (1845-1924). *Une Châtelaine en sa tour* fue compuesta en un París devastado por la guerra tumultuosa del invierno de 1917-1918. Es difícil imaginar cómo una pieza de tal cometido, poética, tranquila y lírica pudo haber sido compuesta en tales circunstancias. Está inspirada en un poema de Paul Verlaine y escrito para la novia del mismo, Mathilde Maute de Fleurville. Es una obra de múltiples modulaciones.

El *Impromptu* se limita sobre todo a la parte central del arpa. G. Fauré llevaba mucho tiempo padeciendo su creciente sordera, lo que significaba que solo podía oír dentro de un rango musical determinado. En esta obra se desarrollan alternativamente dos ideas. En la primera sección, el *Allegro moderato molto* con sus imponentes acordes mayores es seguido por un soñador *meno mosso*, mientras que la segunda sección reúne las dos ideas juntas de manera virtuosa, con *glissandos* y armónicos utilizados con eficacia. Existe una verdadera razón para creer que A. Hasselmans, profesor del Conservatorio y gran amigo de la familia, intervino en la formación de los pasajes más virtuosos. Sin embargo, es prácticamente imposible demostrarlo, puesto que ningún manuscrito original ha salido a la luz. El *Impromptu* se transcribió para piano por Alfred Cortot y fue publicado por Durand en 1913 como *Impromptu n.º 6, bis op. 86*, aunque esta versión para piano nunca ha gozado de la popularidad que tuvo su original para arpa. Micheline Kahn, con tan solo quince años de edad, fue la primera en interpretarlo públicamente.

– *Impromptu-Caprice* (op. 9), G. Pierné (1863-1937). Esta obra para arpa forma parte del repertorio para instrumento solista del prolífico compositor y director de orquesta, G. Pierné.

– *Concierto en do menor* y *Légende*, H. Renié (1875-1956). H. Renié nació en una época en la que la emancipación artística de



fig. 13. *Impromptu* de G. Fauré

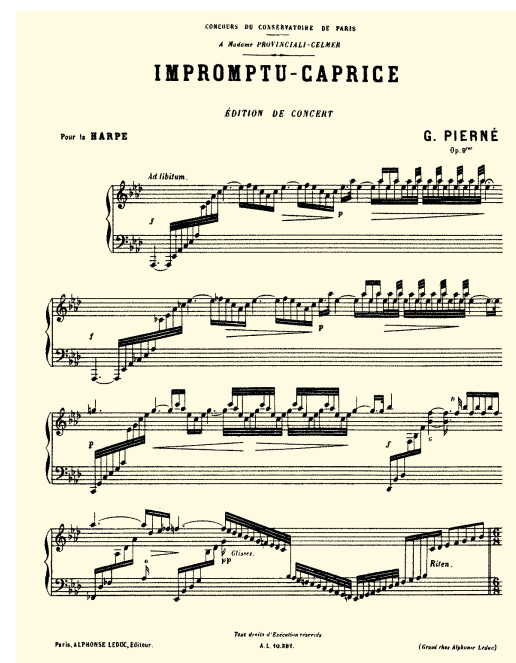


fig. 14. *Impromptu-Caprice* de G. Pierné

las mujeres no era imaginable. Su fuerte personalidad y carácter fueron decisivos en la historia del arpa del siglo xx y se manifestaron a través de sus composiciones y de su magisterio. La interpretación de este concierto causó una gran impresión en 1901. En este mismo año, compuso también *Légende*, el primero de los tres poemas sinfónicos basados en fuentes literarias (Sir Walter Scott, Edgar Allan Poe y Leconte de Lisle). Ella misma invitó a sus amigos a oírla tocar en su estudio de París. *Légende*, inspirada en *Les Elfes*, fue su última pieza y posiblemente sea también la última obra que se la oyó tocar.

– *Divertimentos a la francesa y a la española*, A. Caplet (1878-1925). El arte de A. Caplet es una renovación imaginativa constante. Estos dos divertimentos destacan por su escritura instrumental virtuosa y su uso experimental e innovador de los recursos instrumentales hasta ahora sin explotar. El *Divertimento a la francesa* y el *Divertimento a la española*, fueron compuestos en 1918 e inspirados por Micheline Kahn. No se puede afirmar que A. Caplet fuera el primero en utilizar el *glissando*, aunque sí en emplearlo como efecto brillante. El *Divertimento a la francesa* es una pieza magníficamente virtuosa y en completo contraste con la claridad y el equilibrio. Evoca el ambiente de una bochornosa noche española bajo un cielo iluminado por las estrellas.

– *Sonatina* (op. 30) y *Jazz Band*, M. Tournier (1879-1951). M. Tournier fue un destacado teórico musical y compositor. Los impresionistas tuvieron una gran influencia en él y esto se puede apreciar en sus melodías. En su obra han influido compositores como G. Fauré y C. Debussy, así como arpistas de renombre, entre otros, H. Renié, C. Salzedo, Micheline Kahn, Pierre Jamet, Lily Laskine y M. Grandjany. Experimentó con muchas técnicas nuevas tras la llegada del arpa de doble acción de S. Érard, y fue conocido por sus exploraciones técnicas de *glissandos* y armonías. Abarcó muchos géneros, sin embargo, siempre será recordado por sus composiciones para arpa. Escribió prolíficamente para este instrumento, buscando extender su potencial colorista, investigando numerosos efectos acústicos y aumentando sus posibilidades



fig. 15. Sonatine para arpa de M. Tournier

tonales. Sus obras —descriptivas, didácticas e impresionistas— están llenas de imaginación, encanto y poesía.

La *Sonatina* (op. 30) de M. Tournier está compuesta en 1924. La influencia de la música de M. Ravel es particularmente evidente, así como el gran dominio técnico. Se compone de tres movimientos: *Allègrement*, *Calme et expressif* y *Fièvreusement*. *Jazz Band* está inspirada en la música de jazz. Este último tipo de composiciones introducen nuevos recursos técnicos en el ámbito sonoro desarrollados por M. Tournier, que han dado lugar a la utilización de una extensa gama de efectos que posibilitan un inmenso abanico de sonoridades y matices hasta este momento desconocidos. Son obras de una gran envergadura y de obligada referencia para los arpistas. Además de estas dos obras, M. Tournier compuso otras de gran relevancia: *Féerie*, *Lolita la Danseuse*, *Vers la source dans les bois*, *Au Matin*, etc.

– *Canción de la noche*, C. Salzedo (1885-1951). Su labor creadora ha marcado una etapa diferente con la introducción de efectos sonoros hasta entonces desconocidos y que han servido de base a la música moderna de este instrumento. Su método para arpa, en colaboración con Lucile Lawrence, desarrolla toda una serie de nuevos efectos que aplica por primera vez en sus *Quince Preludios*, de los cuales el número quince lleva por título *Canción de la Noche*.

– *Rhapsody*, M. Grandjany (1891-1975). Fue compuesta por M. Grandjany en 1921 y publicada en 1923, y en muchos aspectos significó una afirmación de sus creencias religiosas y una expresión de amor. El tema que eligió como base de su composición fue el canto llano *Salve Festa Dies*, himno que se asigna a utilizar *In die Sancto Paschae* y que fue impreso en el *Monasticum Processionale* publicado en Solesmes en 1893. La *Rhapsodie* de M. Grandjany se ha convertido en un clásico del repertorio para arpa y se interpreta en todo el mundo.

– *Lo! Lo! Canto de cuna vascongado* (op. 19, nº 2), *Canción y Danza* (op. 49, nº 5), *Aria Triste* y *Toccata* (op.60), *Tres Preludios* (op.55) y *Tres piezas sobre temas renacentistas* (op. 62, 63 y 64),

J. M. Franco (1894-1971). *Lo! Lo! Canto de cuna vascongado* es el segundo número de *Íntimas* (op. 19), página para piano terminada el 20 de febrero de 1922. Es una obra de claro color armónico impresionista. Corta en dimensiones, está estructurada en tres claras secciones: la primera hace de introducción con acordes solemnes y en valores largos; la segunda es rítmica, pero con un encanto íntimo de arrullo de bebé; y la tercera repite el diseño de la segunda sección en octava alta y con despliegue armónico en la mano izquierda, lo que le otorga un color lejano y enormemente dulce. Acaba con unos acordes de nuevo diseño que invocan la introducción. Como el propio título indica, la obra está basada en el folclore vasco y tiene el encanto y emoción propios de las canciones de la tierra vasca.

Canción y Danza es el quinto número de *Piezas infantiles*, página original para piano concluida el 7 de julio de 1946. Sus canciones tienen un sentimiento popular vasco muy acentuado, y la danza es alegre y vigorosa con la fuerza y energía de los bailes populares de la tierra. El sentimiento folclórico queda patente, aunque no se presente ningún esquema conocido.

Aria Triste y Toccata es una obra cuya estructura tiene reminiscencias arcaicas, una mirada al pasado que J. M. Franco inicia a través de un lento preludio muy bello que contrasta con la brillantez de la *toccata*. El preludio tiene una fuerza contenida muy emotiva. Las octavas graves del arpa, obteniendo toda su belleza sonora y solemnidad, con las resonancias alargadas y superpuestas para dar sensación de profundidad, favorecen a la melodía interpretada por el arpa. Todo ello da paso a la *toccata*, de estilo similar a las de P. D. Paradisi y J-P. Rameau. Para trabajar con un buen mecanismo la torpeza de la mano izquierda, el autor utiliza un *obstinato* mecánico, mientras la mano derecha canta o imita diseños del grave.

En los *Tres Preludios* de J. M. Franco, cada preludio parece ser un retrato musical de las personalidades de los arpistas a las que está dedicado: Nicanor Zabaleta, Marisa Robles y M. R.

Calvo-Manzano. Los dos primeros preludios están compuestos sobre un tratamiento armónico muy personal, de gran dificultad por los continuos cambios de pedales de complicada realización. Estas innovaciones hacen referencia al tratamiento avanzado que otorga al sentido exclusivo melódico-armónico, pero no a que recurra al empleo efectista para colorear su paleta sonora con timbres de tilda contemporáneo, que en su repertorio para arpa, por lo general, no existe. En esta obra el autor va más allá, se aparta del sentimiento nacionalista y rompe con la armonía impresionista. En el primer preludio, partiendo de una tonalidad definida, perfectamente tradicional y convencional, trama un desarrollo politonal. En el segundo preludio, todavía traspasa con más fuerza las fórmulas convencionales y plantea algunos pasajes politonales muy atrevidos. El tercero de los preludios, por el contrario, es el más tradicional en el empleo de elementos técnicos y armónicos. Es el más conservador pues tiene un carácter de preludio mecánico, como ejercicio digital para agilizar los movimientos de los dedos, en este caso concreto para trabajar la mano izquierda. Esta línea de evolución resulta atrevida para este compositor, sobre todo si se tiene en cuenta que cuando escribió esta obra había superado con mucho su década de los sesenta. Los tres preludios tienen una fuerza muy acusada, si bien la dificultad técnica es muy particular en cada uno de ellos, lo es más en la común referente a los cambios de pedales.

Con *Tres piezas sobre temas renacentistas*, el maestro recrea una forma de escribir, volviendo la pluma a las raíces de la música hispana del siglo XVI. El resultado es brillante y atractivo, y presta al arpa ocasiones de lucimiento. La primera de estas obras está basada en la *Gallarda* de Alonso Mudarra. Aunque lleva un número de opus superior, *Guárdame las vacas* fue escrita antes que la *Gallarda* citada. Las diferencias están basadas en el célebre tema de Luis de Narváez, a su vez construido sobre el famoso romance popular pastoril medieval cuyos versos rezan así: “Guárdame las vacas carrillo que besarte he, o bésame tú a mí, y yo te las guardaré...”⁽⁶⁾. Se organiza en torno a un tema, el de

(6) Calvo-Manzano, M. R., 1986, 64.

Narváez, y diez variaciones a través de las cuales J.M. Franco va dando muestra de su inventiva y de su habilidad para “variar”. Siguiendo este mismo espíritu, M. R. Calvo-Manzano ha añadido cinco variaciones o diferencias que ha intercalado entre las dos últimas de la partitura original de J. M. Franco. La tercera de las obras, *Villancico variado sobre un tema de Luis de Milán* también fue escrita en 1960, con lo cual volvemos a encontrar esa diferencia entre las fechas de composición y la asignación del número de opus dentro del catálogo general. El villancico es en realidad un *virelai* de tema profano. Concretamente, este villancico se basa en el conocido tema *Toda mi vida os amé*. En esta obra se recrea libremente el tema popular con una variación repetida a la octava aguda que se introduce entre la exposición y el final variado.

– *Apunte Bético*, G. Gombau (1906-1971). El gran músico salmantino nos transporta al alegre sur de España emulando con el arpa el sonido de la guitarra. La castañuela, el zapateado, y el jipío del cante jondo que es lo más característico de todo el flamenco, están claramente reflejados en esta pieza con mucha gracia. Sin embargo, no se trata de una pieza de fáciles concesiones para el público. Al contrario, es una música muy bien trabajada para el arpa, técnicamente y en efectos. Lucen, además, de forma brillante las enormes posibilidades de este instrumento, y el autor se ciñe fielmente a su título *Apunte Bético*. Según el propio compositor: “Son una especie de bocetos de pintor que a base de pinceladas logran un ambiente concreto, si bien no se termina de definir ninguna secuencia, a pesar de estar todos los fragmentos perfectamente encadenados y enlazados entre sí a la manera de unas variaciones pero sin concluir y sin tema fijo a desarrollar, es mas bien una fantasía”⁽⁷⁾. Esta obra fue premiada en 1952 en el concurso celebrado en Estados Unidos por la Northem California Harpist’s Association, concurso pensado para fomentar el repertorio original para arpa.

Son muchas las obras que se han escrito en el siglo xx para arpa. *Sicilienne* de Alec Templeton, *Sonatina prodigio* de Virgilio Mortari,

(7) Gombau, G., 1951.

Ostinato Pezzo de Edmund Rubbra y *Little Suite* de Gareth Walters son solo algunas obras ejemplares junto a las ya mencionadas. Un catálogo completo de todas las obras del siglo xx sería imposible de abarcar en este trabajo debido a su enorme extensión.

Música para arpa en España —siglos xvi a xviii—

Un capítulo especial merece la música española para arpa de los siglos xvi, xvii y xviii⁽⁸⁾. La literatura del instrumento se ha forjado con las obras que los grandes compositores han ido aportando. Ejemplo claro del interés que el instrumento revistió ya en el siglo xvi es el abundante material surgido entonces bajo el título genérico de *Música para Tecla, Vihuela y Arpa*. Hernando de Cabezón, en la edición de la obra dedicada a su padre A. de Cabezón (Madrid, 1588) dice textualmente: “El instrumento del arpa es tan semejante a la tecla, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el arpa sin mucha dificultad”⁽⁹⁾. Compositores como Luis de Milán, Antonio de Cabezón, Alonso Mudarra, Luis de Narváez, Luis Venegas de Henestrosa y otros anónimos, dedican su labor creadora al arpa.

Es evidente la importancia que el arpa tenía en el siglo xvi, dado el abundante material aparecido en ese momento, en su mayoría de imposible identificación y bajo el título genérico de *Música para Tecla, Vihuela y Arpa*. A este tipo de música pertenece el *Romance - Pues no me queréis hablar*. Es preciso tener en cuenta que las arpas relativamente pequeñas del Renacimiento, con solo cinco octavas de extensión, no disponían del registro grave. Debido a esa carencia, el timbre resultaba más agudo y su sonoridad producía una impresión más penetrante. Esto hizo que el arpa fuera el instrumento que acompañara a los coros de la Iglesia en pleno Barroco, realizando el continuo para mantener la afinación de las voces.

Luis de Milán (1500-1565) pertenece al grupo de vihuelistas españoles, padres de una revolución armónica muy atractiva e interesados

(8) Para este apartado hemos consultado principalmente las siguientes fuentes: Calvo-Manzano, M. R., 1986; De la Vega, P., Martínez, J. M (prods.), 2000.

(9) De Cabezón, H., 1578.

por la música popular que, insertada en la culta, dará carácter a la música española de aquella época. En sus composiciones, la forma horizontal y contrapuntística empieza a alumbrar la vertical y armónica, y los libros de cifra (sistema que facilitaba la lectura e interpretación de las partituras) hacen posible el tañido del instrumento (la vihuela) en la corte y en los salones de la aristocracia. Poesía y música fundidas dan lugar a un repertorio de composiciones (romances, danzas y villancicos) en las que la polifonía está representada por hermosas transcripciones para voz y acompañamiento instrumental, preludio del melodrama florentino. En su libro⁽¹⁰⁾, había una parte dedicada a los principiantes con numerosas pавanas, fantasías, tientos, villancicos con letra castellana y portuguesa⁽¹¹⁾, romances antiguos y sonetos con texto italiano. Dicho libro ha sido editado numerosas veces y es de vital importancia en la historia de la música española. La palabra “villancico” es muy antigua y ha tenido diversos significados en las diferentes épocas; parte de la forma más arcaica de villancico, semejante a la del “virelai provenzal”, hasta llegar a su actual concepto.

En el año 1578 aparece publicada en *Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela la Pavana con su Glosa* de A. de Cabezón (1510-1566). La palabra “pavana” es el nombre que se le da en los primeros años del siglo XVI a la *basse dance*, un lento baile de compás binario de paso solemne y gestos majestuosos, que recuerda, de alguna manera, los movimientos del pavo. El término “pavana” proviene del italiano *padovana*, es decir, un baile de Padua. Esta danza aparece citada en los primeros libros de música para laúd, transformándose la *padovana*, a mediados del siglo XVI, en una danza rápida de ritmo ternario. Por otra parte, algunas de las primitivas pавanas españolas ya están compuestas en este ritmo ternario.

El nombre de “gallarda” se aplicaba a la danza por lo general de ritmo ternario, y a veces binario, aunque su pulso interno acusa una acentuación ternaria. Un ejemplo lo encontramos en la *Gallarda* de Alonso

(10) Este libro fue el primero de la escuela de vihuelistas españoles, una de las más importantes de Europa. De Milán, L., 1536.

(11) Luis de Milán tuvo contacto con la corte portuguesa y dedicó su libro al rey Don Juan de Portugal que le nombró “gentilhombre”.

Mudarra (1510-80). Al parecer, en la primera mitad del siglo ^{xvi} fue una danza tempestuosa que no sufrió importantes transformaciones de carácter más tranquilo. Sin embargo, adquirió un aire solemne y siempre fue muy marcada y punteada. Aunque los característicos saltos de la danza requieren un cierto retardo en la velocidad, ello no impedía que el tiempo de la gallarda fuera excesivamente rápido. Al ser una danza de corte, pronto fue adoptada como forma o género instrumental.

Las “diferencias”, sinónimo de “glosas” o “variaciones” eran una forma común usada por los compositores durante todo el Renacimiento. No obstante, existe alguna diferencia en la utilización del vocablo. En tanto que los maestros de tecla aplicaban la palabra “glosa” para referirse a sus variaciones sobre un tema, los vihuelistas empleaban la palabra “diferencia”. Pero todos ellos siempre aludían a la variación de un *cantus firmus* elegido, sobre el que se desarrolla la obra. En este sentido, Luis de Narváez (1526-49) compuso sus diferencias sobre *Guárdame las vacas*.

L. Venegas de Henestrosa publica en 1557 una recopilación de obras de varios autores titulada *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, en la que, como gran novedad, se muestra una grafía musical para instrumentos polifónicos desconocida hasta entonces, la cifra. Esta escritura musical consistía en asignar un número a cada nota de la escala diatónica, de forma que al 1 le correspondía la nota fa, al 2 el sol, al 3 el la y así sucesivamente hasta llegar al 7, cuya nota era el mi. A la cifra se le agregaba una pequeña señal que indicaba la tesitura que le correspondía. Las alteraciones se colocaban en la parte superior derecha de la cifra que debía ser alterada y solo afectaban a esa nota. Estas cifras se escribían sobre cuatro líneas que, a su vez, correspondían a las cuatro voces principales de la textura polifónica (soprano, alto, tenor y bajo). Las cifras escritas en las tres líneas superiores debían ser tañidas con los tres dedos de la mano derecha: pulgar, índice y medio, también llamado largo. Sobre la cuarta línea se escribía lo que debía tocar la mano izquierda que, al igual que la derecha, solo empleaba los tres dedos antes citados. Hay partituras en las que las iniciales de estos dedos “p”, “y” o “l” figuran debajo de la cifras, con el fin de

señalar con cual de ellos debían ser ejecutadas. El compás aparece al principio de la partitura y el ritmo encima de las cuatro líneas.

Durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII surgieron una serie de libros y manuscritos cuyo interés común fue mantener este tipo de grafía musical, lo que indica que esta escritura se usó tanto por aficionados como por músicos profesionales.

L. R. de Ribayaz y Fonseca nació en 1626 en Santa María de Ribaredonda (Burgos). Editó en Madrid el libro que lleva por título *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*. Se trata como él mismo dice de un recopilador: “[...] pondré las cifras que he podido recoger [...] advirtiéndolo, que son de los mejores autores que al presente se hallan”⁽¹²⁾, entre los que nombra a Gaspar Sanz, Andrés Lorente y Juan del Vado. Este tratado incluye danzas al más puro estilo tradicional español. A pesar de la procedencia italiana de la tarantela, muchos músicos españoles la adoptaron durante el siglo XVII, formando parte del repertorio hispano. *Hachas, danza de las antorchas*, es una antigua danza escrita en “sistema de cifra”, que el propio autor incluye y explica minuciosamente, tanto en la encordadura del arpa como de la guitarra.

D. F. de Huete entró como arpista en la catedral toledana en 1681 y en dicho puesto permaneció unos treinta años. Publicó el *Compendio numeroso de cifras armónicas con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, editado en Madrid en dos tomos en 1702 y 1704, respectivamente. En la parte teórica del primer libro explica minuciosamente la actitud que debe tener un arpista a la hora de tocar, así como interpretar la cifra o colocar las manos en el arpa; el segundo volumen está dedicado al estudio del bajo continuo⁽¹³⁾. Ambos libros contienen numerosas piezas que ayudan a practicar todo lo anterior. Es el tratado más importante y pedagógico de los conocidos hasta hoy para arpa de dos órdenes. Las obras de D. F. de Huete,

(12) Calvo-Manzano, M. R., 1982, II.

(13) El bajo continuo era una práctica barroca que consistía en realizar, a partir de un bajo escrito, acordes, imitaciones, contrapuntos y ornamentaciones para acompañar a una melodía.

músico que mantiene la tradición hispana en las Gallardas, reflejan la música que se escuchaba en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Por una parte, estarían las influencias afrosudamericanas en el “zarambeque”, pieza que combina sobre una melodía sencilla, ritmos en el bajo poco comunes en la tradición española, pero sin duda utilizados en Sudamérica bajo el influjo de las culturas africanas por el tráfico de esclavos. Por otra parte, los títulos de las canciones aluden a distintos países europeos: Italia, Inglaterra y Alemania. Es posible que D. F. de Huete quisiera resaltar temas de canciones provenientes de esos países. Esto sigue siendo un enigma, sin embargo, cabe citar lo que indica Louis Jambou (2000) en el artículo antes mencionado con respecto a una pieza titulada *Canción Francesa*, en el sentido de que se trata de la adaptación de la *Entrée* o *Sérénade* del ballet *L'Impatience* (1661) de Lully. En la actualidad el tratado de D. F. de Huete se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El *Manuscrito 816*, de autor anónimo, fue hallado por F. A. Barbieri y pertenece a los fondos que legó a la Biblioteca Nacional de Madrid. En él se puede leer: “Cifras para arpa, de fines del siglo XVII a principios del XVIII - procede de Ávila”. Consiste en una recopilación de piezas con algunos “solos humanos” (forma de denominar a las canciones profanas con acompañamiento), también anónimos, menos dos de ellos en los que figura el nombre de Durón (corresponde sin duda a Sebastián Durón, 1660-1716, famoso organista y compositor). Las obras seleccionadas de este manuscrito reflejan la diferencia de estilos que coexistían en España durante ese período. Por un lado, *Cupidillo desleal tonada* y *Feliz divina tonada* fueron adaptadas, posiblemente, desde la música vocal al arpa, sumando a la melodía un bajo rico en acordes y con ágiles giros melódicos. La *Jota*, también de corte español, es un continuo juego de *hemiolias* (fórmula rítmica consistente en combinar los pulsos de dos y tres). Con relación a las *Gaitas*, posiblemente su intención fuera la de imitar música sudamericana, empleando para ello un bajo sencillito y *obstinato*, un pedal que hacía las veces del roncón de la gaita, sobre el que se escribía una melodía. Debió de ser una pieza muy apreciada de la época, ya que en casi todos los libros de arpa hay una o varias obras con este título.

Si bien sabemos que Bernardo de Zala y Galdiano es el recopilador del manuscrito titulado *Libro de arpa de D. Bernardo de Zala y Galdiano*, fechado en Pamplona en 1700 y que contiene tonos humanos y danzas, escritos en cifra, desconocemos prácticamente todo acerca de su trayectoria vital. El manuscrito pertenece a una colección particular y en 1984 Antonio Baciero publicó en la Unión Musical Española (Madrid), dentro del volumen 7 de la *Nueva Biblioteca Española de música de teclado: siglos XVI al XVIII*, una serie de danzas para teclado extraídas de este manuscrito, agrupadas a modo de *suite*. Dichas piezas muestran una clara influencia de la música francesa; prueba de ello es la ornamentación marcada en la *Corriente (I) - primero tono*. El uso de los minués también confirma la adopción en España del gusto francés.

Fray Antonio Martín y Coll, además de ser autor de dos tratados teóricos, publicados en Madrid en 1714 y 1734, recopiló composiciones de otros músicos, recogidas en cuatro volúmenes bajo el título genérico de *Flores de música* (el segundo de ellos con una primera parte escrita en cifra). En 1709 compuso *Ramillete oloroso: suaves flores de música para órgano*. Dentro de los volúmenes de *Flores de música* (actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid), se encuentra el titulado *Huerto ameno de varias flores de música*, donde emplea la grafía musical actual y en el que, además de recoger obras para órgano de diversos autores, incluye minués al violín. El hecho de que se hayan escogido algunas piezas para interpretar en arpa se debe, por una parte, a la larga tradición que había en España de utilizar la misma partitura tanto para tecla como para arpa y, por otra, a que el autor explica en un apéndice de su libro *Ramillete oloroso...*, el modo de templar el órgano, clavicordio y arpa.

La *Toccata para harpa* es en realidad una transcripción de una sonata de A. Corelli⁽¹⁴⁾. Está incluida dentro de un manuscrito recopilado du-

(14) A pesar de que en la *Toccata* no figura el nombre del autor, M.S. Kastner averiguó que se trataba de una transcripción de la *Corrente y Giga* de la *Sonata de Cámara opus 2 n. VII para dos violines y bajo continuo* de Arcángelo Corelli, y sugirió que tal vez Jordi Rodríguez, famoso arpista primero en Alicante y después en Valencia, pudiera ser el que transcribió y arregló estas danzas para su instrumento. Kastner, M. S., 1962.

rante los siglos XVII-XVIII que, por haberse encontrado en el Archivo de Música de la Catedral de Jaca (Aragón), hoy se conoce con el nombre de *Manuscrito de Jaca*. Escrito en música figurada, contiene obras instrumentales de varios autores y numerosas piezas para órgano del valenciano Joan Cabanilles, lo cual indica, según M. S. Kastner⁽¹⁵⁾, su íntima relación con la escuela de Valencia. A excepción de la *Toccata para harpa*, el resto de las piezas recogidas en el *Manuscrito de Jaca* corresponden a autores españoles, lo que nos permite constatar la tradición hispana y las influencias que, en los siglos XVII y XVIII, recibió la música española de otras culturas europeas y ultramarinas. Hoy se encuentra en la biblioteca del Instituto Nacional de Musicología de Barcelona.

En la actualidad, las arpas utilizadas para la interpretación de estas obras son en su inmensa mayoría réplicas. Un ejemplo es la construida por Pedro Llopis Areny y Juana Delgado Bello, sito en el Museo Provincial de Ávila y que figura catalogada como instrumento construido en 1704 por Pere Elías en Barcelona.

Transcripciones para arpa

Existen transcripciones para arpa que por su belleza parecen haber sido creadas expresamente para este instrumento. A continuación se recogen, bajo nuestro criterio, los casos más destacados dentro de este repertorio.

- *Chacona, Tema y variaciones y Pasacalle*, G. F. Haendel (1685-1759). Las transcripciones de estas obras de G. F. Haendel realizadas por M. R. Calvo-Manzano se adaptan prodigiosamente al arpa hasta el punto de parecer estar pensadas originalmente para ella, especialmente aquellas partes de contextos transparentes, con armonías sencillas estructuradas a dos voces y sin complicaciones contrapuntísticas. La larga tradición que perduró hasta el Barroco de escribir obras indistintamente para tecla o arpa, debido al tratamiento polifónico similar y tésituras gemelas, se interrumpió por los problemas técnicos del arpa de la época, que

(15) *Ibid.*

no pudo adaptarse a las corrientes imperantes. De no haber sido así, ahora se podría disponer de joyas de una literatura auténticamente original de la categoría que poseía la tecla en los siglos XVII y XVIII.

– *Sonata en do menor*, G. B. Pescetti (1704-1766). El veneciano G. B. Pescetti nos ofrece en esta sonata una obra en la que se admira la técnica esmerada y la refinada calidad armónica, atrevida en ciertos momentos. La transcripción de esta obra para arpa resulta de una belleza indescriptible.

– *Sonata en fa sostenido menor* y *Sonata en sol mayor*, A. Soler (1729-1783). La belleza de las sonatas del padre Soler ha atraído la atención de numerosos intérpretes, especialmente los dedicados al clavecín, instrumento para el que fueron compuestas. Las sonatas del padre Soler, bipartitas y monotemáticas, muy al estilo de la época, son claro exponente de gracia temperamental e interpretativa. Sin embargo, el problema de la transcripción para arpa es complicado. No se trata de traspasar la música de un instrumento a otro, arreglando técnicas o digitaciones que pudieran adaptarse al nuevo instrumento. La dificultad radica en lograr que suene en el arpa sin olvidar cómo sonaría en el clave. La naturaleza del arpa plantea una serie de problemas, pero al mismo tiempo representa un poderoso atractivo para la transcripción. La carencia de registros, con respecto al instrumento original —el clave—, queda subsanada con la riqueza de efectos que pueden conseguirse en el arpa. La problemática fundamental se presenta, sobre todo, por esta falta de registros y, por tanto, ausencia de acoplamientos en los ornamentos y en la dificultad para ejecutar con claridad las distintas voces.

– *Tema con variaciones en do mayor*, J. Haydn (1732-1809). J. Haydn destaca tanto por su talento como por ser uno de los compositores más prolíficos de su época. Su estilo está entroncado con la escuela de sinfonistas de Mannheim. El *Tema con variaciones en do mayor* es una muestra representativa de su peculiar estilo.

– *Sonata en re mayor*, M. Albéniz (1755-1831). La *Sonata en re mayor* es de construcción muy simple, alegre, viva y desenfadada, y está basada en el típico zapateado español. Durante todo el siglo XVIII proliferaron, tanto en España como en Portugal, gran número de sonatas o toccatas para dúos de tecla. Se encontraban reunidas indistintamente en colecciones para órgano o clave. Esto demuestra que en este siglo no había aún en la península ibérica una nítida separación entre el órgano y los restantes instrumentos de tecla. La transcripción para arpa de M. R. Calvo-Manzano se ciñe al estilo original de la obra.

– *Romanza sin palabras* (opus 17, nº 3), G. Fauré (1845-1924). La obra de G. Fauré tiene como terrenos de predilección la canción, el piano y la música de cámara. Casi toda su obra pianística se mueve dentro de los límites de la música de salón: barcarolas, nocturnos, impromptus, etc. La escritura pianística adopta por lo general fórmulas sencillas, pero de un gran refinamiento sonoro; la expresión, un tanto superficial o afectada en las obras juveniles, se hace cada vez más sobria, más depurada, hasta alcanzar acentos conmovedores en algunos de los últimos nocturnos y barcarolas. A este tipo de obras pertenece la *Romanza sin palabras* escrita originalmente para piano y cuya transcripción para arpa se debe al ya mencionado A. Hasselmans, famoso arpista francés de finales del siglo XIX.

– *Rumores de la Caleta*, I. Albéniz (1860-1909). El nacionalismo siempre personal y espontáneo de I. Albéniz se expresa en obras como *Recuerdos de viaje* a la que pertenece *Rumores de la Caleta*, también titulada *Malagueña*.

– *Danza villanesca*, E. Granados (1867-1910). Esta pieza pertenece a las *Doce danzas españolas para piano* de las que se han hecho diversas transcripciones tanto para orquesta como para otros instrumentos. Eminentemente pianística, manifiesta una extremada sensibilidad y un refinamiento armónico notable, puestos ambos al servicio de una estética romántica que expresa una clara influencia de R. Schumann y F. Listz.

– *Siciliana*, M. Grandjany (1891-1975). La siciliana es una transcripción del siglo XVI escrita originalmente para laúd. Fue adaptada para orquesta por O. Respighi en su *Ancient Airs and Dances* y transcrita a su vez para arpa por M. Grandjany.

– *Transcripciones para Arpa*, J. M. Franco (1894-1971). Un apartado relevante dentro de la producción para arpa de J. M. Franco, corresponde al de las transcripciones de obras de otros autores. Más de una docena pueden contabilizarse en su catálogo, tanto para arpa sola como para dúo de arpa y piano. Para arpa sola, compuso tres obras: *Los Reyes Magos* de J. M. Usandizaga, *El Cuento del abuelo* y *Dolor*, dos preludios vascos originales de J. A. San Sebastián, también conocido como el padre Donostia.

Los Reyes Magos es una obra breve de carácter navideño y compuesta sobre un canto popular vasco de J. M. Usandizaga. Tiene el color propio de sus destinatarios, los niños, pues posee la ingenuidad de la infancia que espera el obsequio del rey bondadoso y bonachón que premia la buena conducta del aspirante al regalo. La obra es dulce a la vez que juguetona y tierna, pero densa.

El cuento del abuelo, basada en un canto popular vasco de J. A. de San Sebastián, es una obra de exquisita sensibilidad con reminiscencias de la niñez, que nos recuerdan a las *Escenas Infantiles* de Schumann. Es breve, pero deliciosa, planteada como una cajita de música, pues tiene una gran tendencia a moverse en el registro especialmente agudo.

Dolor (eusk.: *Oñazez*) es una canción vasca que pertenece a *Preludios vascos*. Armonizada admirablemente por el Padre Donosti, y más admirablemente todavía, llevada al arpa por el maestro J. M. Franco, es una obra de gran sentimiento y expresividad, en la que se aprovecha magistralmente el timbre y la dulzura cristalina de este instrumento.

5.2.2. El arpa en la música de cámara: evolución histórica

Las primeras referencias en la música de cámara las encontramos en el repertorio a dúo dentro del ámbito familiar, de cuya interpretación podían obtenerse resultados muy gratificantes sin necesidad de un alto nivel de formación. Esta práctica tuvo una especial aceptación en la cultura germánica. Una segunda intención motivó la aparición de esta modalidad, la pedagógica. En primer lugar, por ofrecer la posibilidad de compartir entre dos estudiantes piezas de fácil lectura y, en segundo lugar, por hacer posible la colaboración entre profesor y alumno. Las posibilidades interpretativas que estas combinaciones ofrecían a los compositores contribuyeron de alguna manera a la difusión del repertorio camerístico y sinfónico. Muchas obras fueron transcritas para estas formaciones con la finalidad de llegar al gran público, en una época en la que todavía no existían los medios electrónicos de difusión.

La música para dos arpas ofrece la posibilidad de que ambos instrumentos realicen un diálogo concertante, así como una oposición de sonoridades más contrastada. Sin embargo, lo que la escritura para dos arpas gana en diversificación expresiva y en capacidades sonoras, la pierde probablemente en claridad. Lo mismo ocurre con la música para dos o más arpas. C. Salzedo hizo infinidad de transcripciones de todo tipo de música para dos o más arpas, y en este repertorio encontramos un programa básico y progresivo. No obstante, el músico tiene que tener recursos suficientes para hacer sus propias transcripciones, incluso de forma improvisada, lo que deja patente la importancia de la inventiva sobre el instrumento derrochando imaginación y fantasía.

El concepto de música de cámara es amplio y variado. Tradicionalmente, este término se refiere a música para un conjunto instrumental en la que se asigna un instrumento a cada parte y cuya extensión no supera el noneto. Toma su nombre del lugar de interpretación; no es la iglesia ni el teatro, sino los salones de la corte, a los que en el transcurso del siglo XVIII también tendrá acceso la burguesía. A partir del clasicismo, se separa la música de cámara de la música sinfónica con coro y orquesta para un público numeroso. La música de cámara ocupa en este período un lugar habitual en la vida diaria de la burguesía,

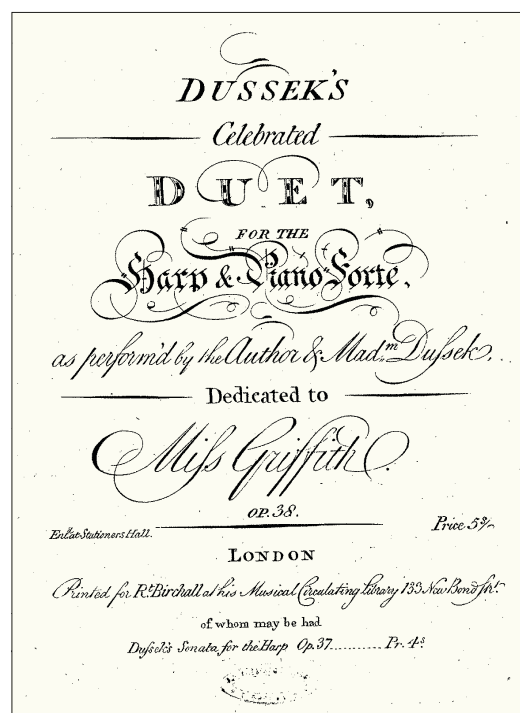


fig. 16. Duetto para arpa y piano de J. L. Dussek

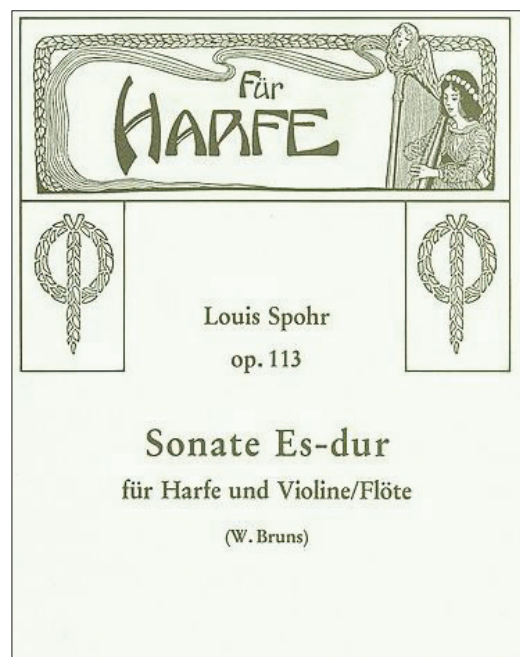


fig. 17. Sonata en mi mayor para arpa y violín/flauta de L. Spohr

en conciertos privados y audiciones públicas. Hasta aproximadamente 1770, podía ser interpretada por aficionados, ya que generalmente solo la primera voz (violín, flauta) planteaba grandes exigencias. Algunos ejemplos los encontramos en las *Sonatas para violín o flauta y arpa* de J.-B. Krumpholtz. Posteriormente, aumenta su dificultad técnica y estará destinada a músicos profesionales. A partir de 1800, la música de cámara comenzó a ser interpretada en salas de concierto a través de obras como los *Duetos para arpa y piano* de J. L. Dussek.

En el siglo XIX, la música de cámara alcanzó una mayor dimensión con composiciones como las *Sonatas para violín y arpa* de L. Spohr. En Rusia y los países eslavos, los compositores como M. Glinka introducen elementos folclóricos en su música de cámara. De igual importancia son las aportaciones de los compositores franceses como C. Debussy con su *Sonata-Trío para flauta travesera, viola y arpa*⁽¹⁶⁾ o M. Ravel con su *Introduction et allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda*⁽¹⁷⁾. Gracias a las obras de música de cámara con arpa que compusieron estos dos compositores y sus contemporáneos, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, surgen diversas agrupaciones para este instrumento: en trío, con flauta y viola; en quinteto, con cuarteto de cuerda o con flauta, violín, viola y violonchelo; y, por último, en septeto, con flauta, clarinete y cuarteto de cuerda.

En el siglo XX se han publicado infinidad de obras de las más variadas tendencias y para las más diversas formaciones. Muchas de ellas son de autores españoles contemporáneos, en las que el arpa tiene un papel protagonista. El arpa es el eje fundamental y aunque en principio el resto de los componentes lo forman un clásico trío o cuarteto de cuerda, el conjunto está abierto a cualquier otra combinación instrumental para adaptarse a las necesidades del repertorio, en especial al de la música española. Varias de estas obras se basan en la famosa *Fantasía* de Alonso Mudarra, *Fantasía que contrahace el arpa en la manera de Ludovico*, a petición de la arpista M. R. Calvo-Manzano. Es razón prioritaria de estos grupos, además de interpretar la literatura existente, encargar a los compositores de nuestro tiempo obras que

(16) Véase apéndice 10.1.1.

(17) Véase apéndice 10.1.2.

amplíen el repertorio camerístico. Ejemplos representativos del arpa en la música de cámara son:

– Repertorio básico/medio: *Sketch para flauta y arpa* de J. Molnar⁽¹⁸⁾, *Grisaille para flauta (o voz) y arpa (o piano)* de H. Vache, *Sonata para flauta (o violín) y arpa (o piano)* de J-B. Krumpholtz, etc.

– Repertorio camerístico avanzado: *Escorial —Sonata y Pavana— para arpa y piano*⁽¹⁹⁾, *Tres Piezas para flauta, violoncelo y arpa*⁽²⁰⁾, *Quinteto para arpa y cuarteto de cuerda*⁽²¹⁾ de J. M. Franco; *Tema con variaciones para arpa y piano*⁽²²⁾ de J. Turina (transcrito además para dos arpas/arpa y cuarteto de cuerda); *Quinteto Osiris*⁽²³⁾ de V. Echevarría; *Variaciones Toniales sobre la Fantasía X de Alonso Mudarra*⁽²⁴⁾, *Fandango español para arpa y cuarteto de cuerda*⁽²⁵⁾ de José de la Vega; *Suite popular española para arpa, flauta y viola*⁽²⁶⁾ de M. Moreno Buendía; *Danza Hispánica*⁽²⁷⁾ de Claudio Prieto; *Ludovico —cuarteto de cuerda con arpa—*⁽²⁸⁾ de María Luisa Ozaita; *Fantasía Ludovico “Ruiz-Mudarra a medio encuentro” para arpa, flauta y cuarteto de cuerda*⁽²⁹⁾ de Valentín Ruiz; *Sonata para Arpa y Violín*⁽³⁰⁾ de Valeri Kikta; *An-At, para flauta, viola y arpa*⁽³¹⁾ de G. Fernández Álvez; *Arpista Ludovico para flauta, arpa y trío de cuerda*⁽³²⁾ de Félix Sierra; *Variaciones sobre la*

(18) Cuaderno de piezas breves.

(19) Véase apéndice 10.1.3.

(20) Véase apéndice 10.1.4.

(21) Véase apéndice 10.1.5.

(22) Véase apéndice 10.1.6.

(23) Véase apéndice 10.1.7.

(24) Véase apéndice 10.1.8.

(25) Véase apéndice 10.1.9.

(26) Véase apéndice 10.1.10.

(27) Véase apéndice 10.1.11.

(28) Véase apéndice 10.1.12.

(29) Véase apéndice 10.1.13.

(30) Véase apéndice 10.1.14.

(31) Véase apéndice 10.1.15.

(32) Véase apéndice 10.1.16.



fig. 18. Sonata-Trío para flauta travesera, viola y arpa de C. Debussy



fig. 19. Introduction et allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda de M. Ravel



fig. 20. Concierto en si bemol mayor para arpa y orquesta de G. F. Handel

Glosa de Alonso Mudarra para arpa y cuarteto de cuerda⁽³³⁾ de Pedro Vilarroig; Quinteto con Arpa “Ain Soph”⁽³⁴⁾, Fantasía sobre un tema de Alonso Mudarra⁽³⁵⁾ de Roberto Mosquera Ameneiro; Danzas para la paz para flauta, arpa y trío de cuerda⁽³⁶⁾, Fantasía del Nuevo Mundo⁽³⁷⁾ de Darío González Moreira; La invisible brisa. Suite para flauta, cello y arpa⁽³⁸⁾ de Vicente Martínez; Don Rodrigo para flauta, cello y arpa⁽³⁹⁾ de Manuel Carrasco; Ludus Ludovico, fantasía sobre un tema de Alonso Mudarra para flauta, arpa y cuarteto de cuerda⁽⁴⁰⁾ de Alejandro Román; El arpa de Ludovico para arpa y cuarteto de cuerda⁽⁴¹⁾ de Carlos Perón Cano; etc.

– Reducción arpa-piano: conciertos para arpa solista y orquesta de A. Zabel, A. Ginastera, X. Montsalvatge, etc.

5.2.3. El arpa en la orquesta: evolución histórica

En este apartado se hace un análisis de la evolución histórica del arpa, ya sea como arpa solista, como instrumento orquestal y en géneros como la ópera, ballet y zarzuela.

A. El arpa solista en la orquesta

El modelo barroco del “concerto grosso” encierra el germen que daría lugar al concierto con solista, al proponer la contraposición de dos bloques instrumentales: el concertino, formado por un número reducido de músicos que dialoga con el resto, grosso o *ripieno*. El primer grupo tenía la responsabilidad de asumir papeles de virtuosismo, frente al segundo, de menor nivel técnico, con intervenciones en *tutti*. El Concierto en si bemol mayor de G. F. Haendel está escrito según este

(33) Véase apéndice 10.1.17.

(34) Véase apéndice 10.1.18.

(35) Véase apéndice 10.1.19.

(36) Véase apéndice 10.1.20.

(37) Véase apéndice 10.1.21.

(38) Véase apéndice 10.1.21.

(39) Véase apéndice 10.1.23.

(40) Véase apéndice 10.1.24.

(41) Véase apéndice 10.1.25.

modelo. En este concierto, el arpa presenta importantes intervenciones “a solo” y mantiene su tradicional función como soporte de bajo cifrado.

Junto al *concerto grosso*, se desarrolló en Italia el concierto para solista, que se diferencia por su virtuosismo y carácter expresivo, debido al desarrollo de la técnica instrumental. G. Torelli y A. Vivaldi fueron considerados los impulsores del género, dando lugar a la división en tres movimientos: *allegro-lento-allegro*, que perduraría como modelo del concierto clásico. A partir de C. Ph. E. Bach se adoptó la forma ternaria y el bitematismo, identificando el concierto con la “forma sonata”. Esta nueva estructura será la seguida por J. Haydn y desarrollada por W. A. Mozart, y quedará establecida la definición del “concierto clásico”. Algunos ejemplos los encontramos en el *Concierto en do mayor para flauta, arpa y orquesta*⁽⁴²⁾ de W. A. Mozart y el *Concierto para arpa y orquesta* de K. D. van Dittersdorf.

En el Romanticismo se tiende a destacar el virtuosismo del arpa respecto a la orquesta. En el *Concierto para arpa en do mayor*⁽⁴³⁾ de F. A. Boieldieu y el *Concertino para dos arpas*⁽⁴⁴⁾ de E. Parísh-Alvars podemos verlo reflejado. A pesar de las innovaciones formales y expresivas que se introducen en la composición del siglo XIX, la estructura en tres movimientos, de alguna manera, continúa manteniéndose. Ejemplos representativos son la *Danse Sacre* de C. Debussy e *Introduction et allegro* de M. Ravel, entre otros⁽⁴⁵⁾.

(42) Véase apéndice 10.1.26.

(43) Véase apéndice 10.1.27.

(44) Véase apéndice 10.1.28.

(45) En esta época, C. Debussy y M. Ravel compusieron para arpa por encargo de los principales constructores. Mientras que C. Debussy siguió confiando sus *Danses* (1904) compuestas para la firma Pleyel a una orquesta de cuerda, M. Ravel (1875-1937) dio un paso más y por encargo de la casa Érard, compuso su *Introduction et allegro* solo para siete instrumentos. Aunque esta última es considerada mayoritariamente como música de cámara, algunos ven en ella una brillante pieza de concierto para arpa y orquesta reducida. Esto es algo que se pone de manifiesto en la propia denominación de la misma, *Introduction et allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda*. Ravel vuelve a demostrar aquí que fue uno de los más grandes genios de la instrumentación de todos los tiempos. La obra nació en un lapso de tiempo muy corto en junio de 1905 y se publicó en 1906, aunque para



fig. 21. Concierto en do mayor para flauta, arpa y orquesta de W. A. Mozart

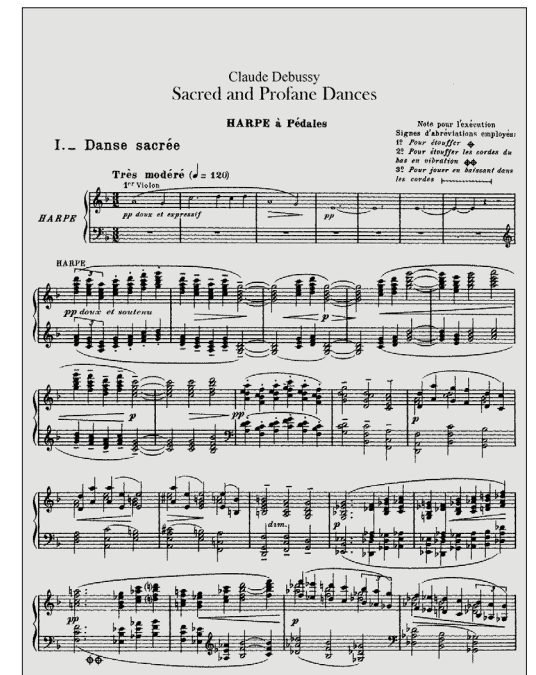


fig. 22. Danses Sacrée et Profane para arpa y orquesta de cuerda de C. Debussy

En el siglo xx, junto al *Concierto para arpa* de A. Zabel, el *Concierto para arpa y orquesta*⁽⁴⁶⁾ de G. Tailleferre, el *Concerto Capriccio*⁽⁴⁷⁾ de X. Montsalvatge o el *Concierto para arpa y orquesta*⁽⁴⁸⁾ de A. Ginastera, aparecen nuevas propuestas como el *Concertino*⁽⁴⁹⁾ de Macij Matecki, el *Fresco de la Catedral de Santa Sofía de Kiev*⁽⁵⁰⁾ de Valery Kikta y también otras de destacados compositores españoles. Entre estas últimas destacan, el *Concierto vasco para arpa y orquesta*⁽⁵¹⁾ de J. M. Franco, *Diferencias sobre un tema de Alonso Mudarra para arpa y orquesta*⁽⁵²⁾ de Francisco Cano, *Glosa sobre un tema renacentista español para arpa y orquesta*⁽⁵³⁾ de Caries Guinovart, *El bosque de los sueños*⁽⁵⁴⁾ de G. Fernández Álvarez, *Concertino para arpa y orquesta* de K. Schoonenbeek, entre otras.

B. El arpa como instrumento orquestal

El arpa se fue incorporando gradualmente a la orquesta; ya la usó C. Monteverdi en *Orfeo*, S. Landi en *San Aleso* y G. F. Haendel en el aria *Praisethe Lord* de *Esther* y en la ópera *Julio César*. El arpa pasó a formar parte de la orquesta a través de su uso en los teatros de ópera, un uso al que contribuyeron Ch. W. Gluck y más tarde G. Meyerbeer y G. Donizetti. El arpa era además un instrumento de práctica común

su estreno hubo que esperar al 22 de febrero de 1907, debido probablemente a que esta combinación instrumental sin precedentes se convirtió en un obstáculo. La *Introduction et allegro* se funden en un solo movimiento de unos once minutos de duración. La estructura formal —un movimiento en forma sonata, cuyas partes recuerdan a una secuencia de varios movimientos— se sitúa en la tradición de F. Liszt. Así, el desarrollo adopta la forma de movimiento lento hasta la parte conclusiva. Entre el desarrollo y la reexposición hallamos una cadencia del instrumento solista. La cercanía temporal y estilística respecto de la *Sonatine para piano* del propio M. Ravel resulta inconfundible.

(46) Véase apéndice 10.1.29.

(47) Véase apéndice 10.1.30.

(48) Véase apéndice 10.1.31.

(49) Véase apéndice 10.1.32.

(50) Véase apéndice 10.1.33.

(51) Véase apéndice 10.1.34.

(52) Véase apéndice 10.1.35.

(53) Véase apéndice 10.1.36.

(54) Véase apéndice 10.1.37.

en el Barroco, en el desempeño del papel del continuo, sin embargo, no será hasta el siglo XIX cuando los compositores tengan la necesidad de experimentar con el arpa como recurso tímbrico orquestal. F. Schubert y F. Mendelssohn la emplearon con maestría en la música teatral y oratorios, y F. Liszt fue único en la experimentación con los diferentes sonidos del arpa en su música orquestal. Otros compositores que también influyeron en la normalización del arpa como instrumento de orquesta fueron R. Wagner, P. Tchaikovsky, N. Rimsky-Korsakov y R. Strauss. Se puede decir que su incorporación definitiva a la orquesta, y no de forma esporádica, no la tiene el arpa hasta el impresionismo o con los románticos tardíos. El arpa pasa a formar parte de la plantilla fija de la orquesta gracias a estas dos corrientes estéticas.

H. Berlioz fue el primer compositor que usó el arpa en la sinfonía orquestal con su *Sinfonía Fantástica para dos arpas* en 1830, aunque especifica que se utilicen seis, tres por cada parte. Se encontró con actuaciones frustrantes en países como Alemania, donde arpas y arpistas cualificados no eran fáciles de hallar. Posteriormente, otros célebres compositores utilizaron un lenguaje propio: F. Liszt, C. Saint Saëns, G. Puccini⁽⁵⁵⁾, C. Debussy⁽⁵⁶⁾, R. Strauss, J. Sibelius y M. Ravel. Este último fue un gran conocedor de la instrumentación. Desde entonces, ha ido en aumento el interés de los compositores por el arpa como instrumento orquestal. Los poemas sinfónicos de R. Strauss o *La mer* de C. Debussy son tan solo algunos ejemplos de cómo puede llegar a sonar el arpa en la orquesta. Después del impresionismo, el arpa destaca en las obras orquestales de compositores como C. Ives, M. de Falla, B. Bartók, I. Stravinsky, E. Varèse, S. Prokofiev, P. Hindemith, A. Copland, J. Rodrigo, D. Shostakovich, B. Britten, A. Ginastera, L. Bernstein o P. Boulez. Es decisiva para la interpretación de esta música la disponibilidad de arpas de gran calidad y arpistas especializados.

La sonoridad del arpa no llega a integrarse de forma homogénea a la de los demás instrumentos de la orquesta, básicamente por su

(55) En la ópera, los compositores italianos utilizan el arpa de forma regular y G. Puccini fue un maestro particularmente de su uso expresivo y colorista.

(56) Dentro de la obra creativa de C. Debussy, el arpa ha tenido un lugar preponderante, ya que este utilizaba siempre una o más arpas en sus composiciones.

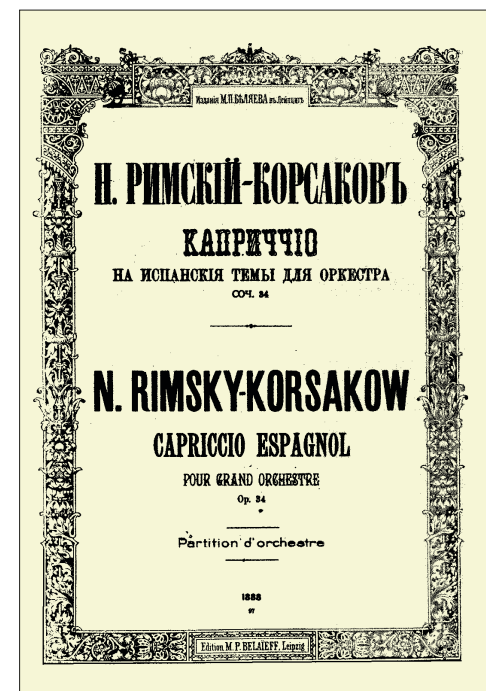


fig. 23. Capricho Español de N. Rimsky-Korsakov



fig. 24. Don Juan de R. Strauss

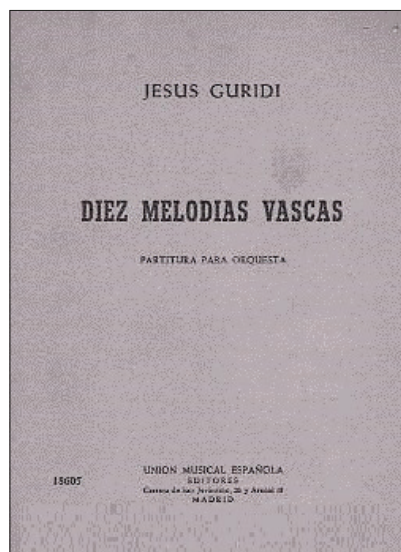


fig. 25. Diez melodías vascas de J. Guridi

particular producción sonora. Se trata de un instrumento idóneo para actuar como matiz de color a la textura de la orquesta, por lo que los compositores han desarrollado preferentemente un repertorio en este sentido. No obstante, para muchos es básico su timbre como vía de canalización y comunicación de sus sentimientos. Algunas de las obras más conocidas del repertorio sinfónico orquestal y de las que forma parte el arpa son:

- *Capricho español, Sherezade* de N. Rimsky-Korsakov.
- *Sinfonía nº 2 y Sinfonía nº 5* de G. Mahler.
- *Iberia, Imágenes, Preludio a la siesta de un fauno* de C. Debussy.
- *Así habló Zarathustra, Don Juan* de R. Strauss, etc.
- *Rapsodia española, Valses nobles y sentimentales* de M. Ravel.
- *Diez melodías vascas* de J. Guridi⁽⁵⁷⁾.

Dentro del repertorio orquestal con arpa existen obras de dificultad mínima como *El Réquiem* de G. Fauré o *La pequeña Suite* de C. Debussy. Algunas cuentan, incluso, con versiones para distintas formaciones, mostrando la maravilla sonora que diferencia la música de cámara del repertorio sinfónico. *Mi madre la Oca para orquesta* de M. Ravel, por ejemplo, se ha adaptado para varias arpas, y para violín, flauta y arpa.

C. El arpa en la ópera, ballet y zarzuela

El arpa se fue integrando gradualmente en los teatros de ópera. Se puede decir que, desde el Barroco hasta nuestros días, el arpa ha contribuido con amplitud a este repertorio. Por eso, y por el hecho de haberla escuchado en óperas como *La valkiria* de R. Wagner (donde se hace ejecutar por seis arpas el tema principal), el arpa es hoy un instrumento de gran interés en la trayectoria de muchos compositores. Esta ópera forma parte de la tetralogía *El anillo del nibelungo*⁽⁵⁸⁾

(57) Véase apéndice 10.1.38.

(58) Estas óperas son *El oro del Rin* (*Das Rheingold*), *La valquiria* (*Die Walküre*), *Sigfrido* (*Siegfried*) y *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*), todas ellas forman

(alemán: *Der Ring des Nibelungen*), un ciclo de cuatro óperas épicas (si bien el autor prefería el término “drama”), donde se recomienda utilizar hasta doce arpas. Otras obras destacadas de este género y de las que forma parte el arpa son:

- *El Profeta* de G. Meyerbeer.
- *Moisés* de G. Rossini.
- *Lucía de Lamermoor* de G. Donizetti.
- *La forza del destino* de G. Verdi,
- *Carmen* de G. Bizet.
- *La Bohème*, *Salomé* de G. Puccini.
- *Caballería Rusticana* de P. Mascagni, etc.

Muchos pasajes de arpa solista desempeñan un papel importante en la música de *ballet* del siglo XIX, particularmente en los *ballets* del Mariinsky Theatre de St. Petersburgo, en cuya orquesta participó el arpista A. Zabel. En el *ballet*, el arpa se utilizó en gran medida para acompañar y embellecer numerosas variaciones de la bailarina y mejorar el ambiente de muchas escenas fantásticas. Riccardo Drigo compuso mucha música para *ballet* con arpa como *Le Talisman*, *Le Réveil de Flore* y *Les Millones d’Arlequin*. Ludwig Minkus fue conocido por sus cadencias para arpa, sobre todo, por la *Variation de la Reine du jour* de su *ballet la Nuit et le Jour* (1881), el elaborado entreacto compuesto para A. Zabel de su *ballet Roxana* (1878) y los numerosos pasajes de su *ballet La Bayadère*. Cadencias elaboradas por compositores como P. Tchaikovsky (*El cascanueces*, *La bella durmiente...*), A. Glazunov (*Raymonda*) o Cesare Pugni (*Eoline* o *La Dryade*) son otros ejemplos representativos de esta delicada expresividad sonora.

Los compositores de *ballet* francés no se quedan atrás en escribir para arpa. L. Delibes hace un excelente uso de la misma, al igual que Ch. Gounod y Massenet en su música. Existen otros compositores que

parte del *Canon de Bayreuth*. R. Wagner tardó veintiséis años (1848-1874) en completar la música y el libreto.

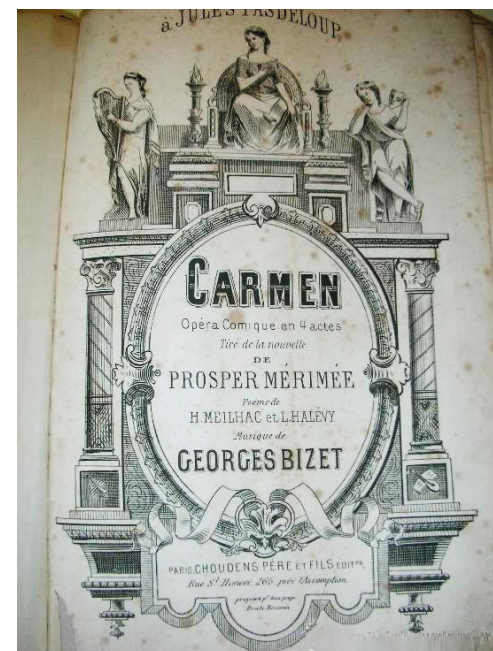


fig. 26. Portada de la ópera *Carmen* de G. Bizet.

incluyen este instrumento en su música para *ballet*, después de haber vivido tanto la Ilustración francesa como la Revolución posterior. F.-J. Gossec fundó el Concert des Amateurs, dirigió el Concert Spirituel, y sirvió sucesivamente como maestro de música, subdirector y director en la Ópera de París. Compuso una gran cantidad de obras revolucionarias. *Mirza*, un *ballet* en tres actos con coreografía del célebre Maximilien Gardel (1741-1787), fue estrenada en la Ópera el 18 de noviembre de 1779. Actualmente se conservan una copia y un manuscrito de 1788. El arpa de la época estaba afinada en mi bemol, por lo que ha sido desconcertante encontrar un manuscrito sin fecha de esta partitura en re mayor. El ajuste de los pedales para que el arpa pudiera sonar en re mayor habría significado alterar cinco notas (do, si, mi, fa y la) en cada octava, un trabajo casi imposible. Es probable que las dos arpas estuvieran un semitono más bajo, de manera que, aunque los arpistas leyeran la música en mi bemol, esta sonara en re mayor, un mecanismo conocido como “diferencia de claves”. Se cree que el primer arpista solista en las actuaciones del *ballet Mirza* fue J.-G. Cousineau (1760-1836), arpista de la ópera entre 1776 y 1811, e hijo del constructor que fabricó el arpa de María Antonieta. F.-J. Gossec publicó ca. 1784 *Simphonie concertante du ballet de Mirza arrangée pour deux harpes ou deux clavecins, ou une Harpe et un clavecin*⁽⁵⁹⁾. Otros ejemplos significativos son:

- *El cascanueces, El lago de los cisnes, La bella durmiente* de P. Tchaikovsky.
- *Dafne y Cloe* de M. Ravel.
- *El sombrero de tres picos* de M. de Falla.
- *El pájaro de fuego, Petrushka* de I. Stravinsky,
- *Romeo y Julieta* de S. Prokofiev, etc.

Un rol interesante del arpa es el que también desempeña en la orquesta de zarzuela, en el que explota principalmente sus capacidades

(59) *Sinfonía concertante del ballet Mirza con arreglos para dos arpas o dos forte-pianos, o un arpa y un forte-piano*. Esta publicación se conserva en la biblioteca del Centro de Música Barroca de Versailles.



fig. 27. *Dafne e Cloe* de M. Ravel

como soporte rítmico y tímbrico. La plantilla orquestal de zarzuela suele ser reducida y con ligeras variaciones. Algunos ejemplos representativos son:

- *La verbena de la Paloma* de T. Bretón.
- *La revoltosa* de R. Chapí.
- *El caserío* de J. Guridi, etc.

5.2.4. La cadencia y el arpa

La cadencia es un pasaje de virtuosismo técnico colocado cerca del final de un movimiento o aria, generalmente indicado por la colocación de un calderón sobre un acorde suspensivo. Así la encontramos en el segundo movimiento del *Concierto en si bemol mayor* de Haendel. De forma tradicional, se considera cadencia cualquier fermata o grupo de notas de adorno colocadas cerca del final de una sección o sobre un calderón. El origen de la cadencia es vocal, posteriormente se introduce en la música instrumental.

En la época de W. A. Mozart, los puntos en los que se debía realizar una cadencia vienen indicados por una “corona”: si está puesta sobre un acorde de 6/4 el solista debe desarrollar una cadencia; si se encuentra sobre uno de dominante ejecutará una cadencia de introducción. Las cadencias propiamente dichas suelen ser más desarrolladas y contienen temas o motivos del movimiento del cual forman parte; mientras, las cadencias de introducción son de cortas dimensiones y, generalmente, sirven para conducir a la reexposición de un tema.

El *Concierto en do mayor* de W. A. Mozart para arpa, flauta y orquesta es un ejemplo perfecto de la escritura clásica de las cadencias: una primera parte, en la que se expone el tema principal de forma virtuosística; una segunda, a modo de desarrollo, en la que hay una mayor actividad armónica; y una tercera, en la que tras un cierto número de arpeggios o pasajes de virtuosismo, el solista da paso a la orquesta para realizar la coda. A partir de L. van Beethoven las cadencias se



fig. 28. *La Verbena de la Paloma* de T. Bretón

escriben de forma sistemática y es durante el Romanticismo cuando empiezan a desaparecer progresivamente como tales.

El ejercicio de improvisar o componer cadencias tiene sentido en el caso de los conciertos clásicos y preclásicos. Existen una serie de normas para la creación de las mismas:

- Respetar el estilo compositivo del autor.
- Analizar el esquema armónico y de modulaciones que se han utilizado en el concierto.
- Utilizar los temas del movimiento sin introducir temas nuevos.
- Emplear fórmulas de acompañamiento propias del estilo.
- La cadencia no debe ser muy larga.
- Cuidar el inicio y el final para que el enlace sea coherente.

En la actualidad, contamos con publicaciones para arpa con las cadencias más sobresalientes ya resueltas⁽⁶⁰⁾, que algunos arpistas interpretan en concierto como una obra más del repertorio solista.

5.3. La técnica del arpa: escuelas, sistemas pedagógicos e intérpretes

Desde el inicio, el desarrollo de la técnica del arpa se basaba fundamentalmente en el trabajo de los dedos como un mecanismo autónomo, con muy poca relación con el resto del cuerpo. Las arpas ofrecían una resistencia muy pequeña y no era necesaria la aportación de fuerza adicional alguna para producir el sonido. Con el incremento de la tensión de las cuerdas y como consecuencia de la potencia sonora de las arpas, las demandas de esfuerzo en la ejecución fueron cada vez mayores. La mano debía tener mayor potencia, fijando las articulaciones, amplificando el movimiento de ataque y desarrollando la fuerza de los músculos responsables de mover los dedos. Los compositores fueron adaptando estos cambios a sus obras.

(60) Un ejemplo es *Orchester Probespiel*. Konhäuser, R., 1994.

Cuando se habla de técnica moderna es fundamental hacer un repaso histórico que nos ayude a comprender la evolución de la misma. En este sentido, poco explícita es la época del Renacimiento. Podemos orientarnos algo por los compositores contemporáneos como A. Mudarra en sus *Tres libros de Música*⁽⁶¹⁾ y el teórico F. J. Bermudo en su tratado *Declaración de instrumentos musicales*⁽⁶²⁾. Como homenaje a su obra, A. Mudarra inmortalizó al gran arpista Ludovico, músico del rey Fernando el Católico, con su *Fantasia X que contrahace el arpa en la manera de Ludovico* y que incluye en sus *Tres libros de Música en cifra para vihuela*. Se trata de una obra que, aun tocada en un instrumento con toda la gama cromática como es la vihuela, entraña dificultad: “Desde aquí hasta cerca del final hay algunas falsas tañéndose bien no parecen mal”, es la frase que A. Mudarra incluye en el compás 126 de su obra para demostrar la técnica arpística de Ludovico. Alabanza a sus habilidades hace también F. J. Bermudo en el “Arte de Entender y Tañer el Arpa” del libro cuarto de su tratado *Declaración de instrumentos musicales*, quien indica que aquel sabía de técnicas digitales para producir el cromatismo. Por lo que se sabe, en este instrumento, además de presionar la cuerda con el dedo para hacerla subir medio tono, como es el caso de Ludovico, práctica que requería gran maestría por parte del intérprete, también se podían obtener cromatismos preafinando, antes de cada pieza, las cuerdas necesarias para clausular en cada tono, práctica que se venía utilizando desde la Edad Media. Lope de Vega en un pasaje de la *Dorotea* dice así: “Perdonad el afinarla [el arpa] que es notable el gobierno de esta república de cuerdas”⁽⁶³⁾. J. Griffiths, en su voz de *Diccionario Iberoamericano* publicado por la SGAE, tampoco se extiende mucho sobre Ludovico, y es que, en realidad, poco se sabe sobre este músico arpista casi legendario y de la técnica de su época⁽⁶⁴⁾.

(61) Mudarra, A., 1546.

(62) Bermudo, F. J., 1555.

(63) De Vega, L., 1632, fol. 62.

(64) En el *Ars Nova*, el instrumento tenía comúnmente veinticuatro cuerdas de tripa, una extensión de casi tres octavas y afinación cromática probablemente en al menos una octava. Los registros graves fueron ampliándose durante el s. xv, y en el s. xvi, la tésitura del instrumento era fa-do'''.

En cuanto a la época barroca, L. R. de Ribayaz⁽⁶⁵⁾ y D. F. de Huete⁽⁶⁶⁾ proponen el uso de tres dedos (p=pulgar, y=índice, l=medio), mientras que con P. Minguet e Irol⁽⁶⁷⁾ ya se emplean los cuatro dedos de la mano, todos salvo el meñique, tal y como se ejecuta hoy en día⁽⁶⁸⁾. Capítulo especial merece el italiano B. Jobernardi, quien formaba parte de la Capilla Real en 1633. En su *Tratado de la mussica*⁽⁶⁹⁾ expone ideas ciertamente avanzadas respecto a apagar las resonancias inherentes en el arpa. Anteriormente, V. Galilei también menciona este instrumento en su tratado *Dialogo della musica antica et della moderna*⁽⁷⁰⁾.

En el alto Romanticismo, bajo Romanticismo e impresionismo contamos con tres grandes figuras del arpa: F. J. Naderman, A. Hasselmans y M. Tournier. F. J. Naderman fue arpista y compositor, y llegó a ser el primer profesor de Arpa en el Conservatorio de París, componiendo estudios que aún se utilizan. Imita la técnica de las arpas antiguas y defiende la posición horizontal de la mano⁽⁷¹⁾. Arpista y compositor fue también A. Hasselmans, aunque de origen belga. Como profesor de este mismo conservatorio desempeñó un papel importante en la recuperación del arpa al filo del siglo xx; compuso unas cincuenta obras. A. Hasselmans parte de una posición de la mano con el pulgar recto y estirado, posición que reforma M. Tournier años más tarde con un movimiento circular del mismo.

En el siglo xx surgen en América dos figuras del arpa: M. Grandjany y C. Salzedo. Ambos estudiaron en París con A. Hasselmans. M.

(65) Ruiz de Ribayaz, L., 1677.

(66) Fernández de Huete, D., 1702-04.

(67) Minguet e Irol, P., 1754.

(68) Los españoles de esta época conocieron dos tipos de arpa: una llamada de "una orden", que era diatónica de veinticinco a veintisiete cuerdas, y una auténtica arpa cromática con dos planos de cuerdas cruzadas.

(69) Jobernardi, B., 1634.

(70) Galilei, V., 1581. Según un artículo de Ch. A. Fulton para la revista *American Harp Journal*, los italianos de esta época convivieron con arpas de dos y tres órdenes de cuerdas. Fulton, Ch. A., 1986, 36-37.

(71) La cátedra de arpa se abre por primera vez con el arpa de pedal de doble movimiento. El padre de F. J. Naderman contribuyó a la construcción de este instrumento, antes de que se consolidara definitivamente con el modelo mejorado de S. Érard.

Grandjany fue arpista y compositor, y transcribió numerosas obras para arpa. Sus alumnos añaden a su técnica la costumbre de curvar los nudillos hacia dentro, de forma circunstancial o siempre, según las indicaciones de su maestro. C. Salzedo, innovador arpista y compositor estadounidense, estudió en Burdeos y en París, y se trasladó a Nueva York en 1909. Sus primeras composiciones tienen un vocabulario armónico raveliano y contribuyó con amplitud al repertorio para arpa, casi al mismo nivel que P. Hindemith. C. Salzedo introdujo una amplia gama de colores a la interpretación, así como numerosos efectos percusivos a la técnica tradicional, que después ampliaron L. Berio y P. Boulez. Su técnica radica fundamentalmente en mantener una mayor curvatura en la posición de la mano, mayor libertad en el movimiento de los brazos y en no apoyar la muñeca derecha sobre la tabla armónica. Como maestro inspirador, muchos de sus estudiantes se convirtieron en solistas prestigiosos y ocuparon puestos relevantes en la enseñanza y orquestas de Estados Unidos y otros países. Cuando se habla de técnica moderna del arpa y sus conceptos fundamentales, es básico el conocimiento de C. Salzedo, por haber codificado todos los efectos dándoles una grafía universal. Sus cuatro métodos de arpa son: *Method for the harp*, *Modern study of the harp*, *The harpist's daily dozen* y *The art of the modulating*.

Los distintos enfoques en el desarrollo de la investigación y su aplicación a la técnica del arpa pueden estudiarse a partir de las principales escuelas o movimientos arpísticos. Hacer un estudio comparativo al respecto resulta complejo, teniendo en cuenta que el mismo Nicanor Zabaleta en una entrevista concedida a la revista *Asociación de arpistas y amigos del arpa (AAAA)* dice textualmente:

Actualmente casi todo el mundo se basa en la técnica francesa, tanto en Alemania, Austria, etc. se ha adoptado esta técnica por considerarse la mejor⁽⁷²⁾.

Hasta la segunda mitad del siglo xx, París ha sido el centro de atención de todos los músicos y el arpa ha seguido esa misma trayectoria. Habi-da cuenta de que el arpa de pedal de doble movimiento es un invento

(72) Zabaleta, N., 1990, 11.



fig. 29. Marcel Grandjany



fig. 30. Carlos Salzedo



fig. 31. Henriette Renié

del francés S. Érard y dada la importancia que se ha concedido a la maestría instrumental, Francia tiene una escuela de arpa que arranca de forma oficial en el Conservatorio de París en 1825. De ahí que la escuela francesa se haya considerado desde entonces como escuela dominante, situándose a la cabeza por ser la primera cátedra de arpa abierta en todo el mundo occidental. La diferencia entre las distintas escuelas francesas reside en la posición de los brazos, la forma de la mano y la estética musical. La escuela tradicional francesa es partidaria de que el brazo derecho se apoye ligeramente sobre el arpa, utilizando la muñeca únicamente para separar la mano de la cuerda. El brazo izquierdo se mueve más libremente. Las manos giran, aunque el pulgar habitualmente está en posición más baja en relación con la mano. Dos de los más influyentes profesores del siglo xx cercanos a esta tendencia fueron H. Renié y M. Grandjany.

Alemania también ha seguido una trayectoria importante a partir del arpa tirolesa. Este instrumento es quizás el primero construido de pedal. Se trata de un arpa con varillas en el cuerpo y no en la columna⁽⁷³⁾. En el siglo xix, pasa el arpa, instrumento de carácter popular, a tomar parte activa de la música más puramente culta. Es entonces cuando se crea un movimiento arpístico importante a través de W. Posse⁽⁷⁴⁾. W. Posse hace importantes avances en el cromatismo, utiliza ya series de octavas, notas dobles y defiende una técnica poderosa reflejada en estudios de una gran dificultad técnica.

En Rusia también se crea un movimiento arpístico relevante a partir de que Catalina la Grande se abre al mundo. Son muchos los rusos que van a estudiar a Alemania con W. Posse. De ahí que su técnica se asemeje a la del célebre compositor. En San Petersburgo hay más de una escuela en la que los pulgares se mueven de forma circular, más que hacia el interior y el exterior de la mano.

(73) Aunque existe alguna hipótesis contraria, su invención se ha atribuido al bávaro J. Hochbrucker.

(74) W. Posse fue pianista de formación, arpista autodidacta y compositor alemán, quien además de transcribir obras de piano para arpa, escribió importantes obras pedagógicas.

País con clara influencia francesa es Estados Unidos. Compositores como M. Grandjany y C. Salzedo, los dos citados anteriormente, hicieron posible la aparición de una nueva cátedra. No hay que olvidar que ambos estudiaron en París con A. Hasselmans. En la actualidad hay universidades de renombre como la Julliard School, así como arpistas de gran prestigio, entre otras, S. Macdonald o N. Allen.

En España se consolida una Escuela de Arpa siendo M. R. Calvo-Manzano catedrática de Arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSM). Su técnica se basa en la naturalidad y está recogida en su método-tratado de *Técnicas ARLU*⁽⁷⁵⁾. Las técnicas ARLU proponen un tipo de relajación adecuado a las necesidades del músico práctico; potencian la energía interior del ser; predicen lo que puede considerarse una necesidad en el artista: “Paz en el espíritu y armonía en el cuerpo”; se basan en la filosofía de la medicina preventiva; y buscan en los principios hipocráticos la salud del cuerpo. Atrás queda la imposición de una enseñanza basada en el mero adiestramiento básico.

En el resto de los países, como Italia o Japón, resulta complicado centrar la técnica en una sola escuela, ya que la afluencia de músicos en las últimas décadas ha sido numerosa.

Haciendo un estudio comparativo entre países, vemos cómo los instrumentos y las principales tendencias compositivas se han ido adaptando a las características del país y a su técnica. En Francia, por ejemplo, los instrumentos se han construido conforme a la necesidad de conseguir una proyección del sonido íntimo y recogido. Estados Unidos, Rusia y Alemania, por el contrario, han ido adoptando instrumentos cada vez más poderosos de acuerdo a su técnica. Esto mismo ocurre con la composición. Francia ha seguido la misma trayectoria de carácter intimista a lo largo de los siglos XIX y XX. Alemania, en contraposición, se caracteriza por sus composiciones de carácter virtuosístico. Hallamos ejemplos en *El lago de los cisnes* de P. I. Tchaikovsky o en *El pájaro de fuego* y *Petrushka* de I. Stravinsky. De todo esto se deduce que la técnica es fruto del equilibrio que han ido estableciendo las escuelas,

(75) Calvo-Manzano, M. R., 2000.



fig. 32. Nicanor Zabaleta con Narciso Yepes en la Scala di Milán, 1986.

instrumentos, evolución de la escritura y gusto estético de cada país. Esto sumado a las técnicas de concienciación corporal, hacen que la técnica sea objeto de una perspectiva múltiple. Algo parecido sucede con las brillantes arpas latinoamericanas, producto de un largo proceso de fusión de las más variadas culturas y tradiciones europeas con la idiosincrasia de cada región.

Asimismo, cuando se hace un repaso histórico a la metodología instrumental o a los sistemas pedagógicos, se observa que las concepciones teóricas han estado siempre unidas a la práctica en los maestros que han teorizado y que, siendo grandes intérpretes, han llegado a las conclusiones más codificables después de una larga práctica. En el ámbito arpístico, J-B. Krumpholtz, F. J. Naderman o C. Salzedo son tan solo algunos ejemplos.

Al margen de ser maestros teóricos o no, existen infinidad de arpistas que han ocupado y ocupan un lugar privilegiado dentro de la historia del arpa: Al margen de ser maestros teóricos o no, existen infinidad de arpistas que han ocupado y ocupan un lugar privilegiado dentro de la historia del arpa: G. Albiseti, C. Antonelli, R. Barron, L. Bova, A. Chailifoux, S. Corri, M. A. de Habsburgo (María Antonieta de Austria), M. Dilling, O. Ellis, C. Gatti Aldrovandi, A. Giles, F. Godefroid, S. Goossens, M. Grandjany, M. V. Grossi, A. Hasselmans, U. Holliger, P. Jamet, A. Kastner, Y. Kondonassis, L. Lawrence, H. Lehwalder, J. Loman, Ludovico, S. McDonald, S. Mildonian, J. H. Naderman, T. O'Carolan, E. Parish Alvars, J. Parry, L. Peperara, F. Petrini, M. T. Petrini, F. Pierre, F. Poenitz, F. Pollini, H. Renié, R. Rensch, M. Robles, D. Scheidler (madame Spohr), A. M. Steckler (madame Krumpholtz), L. M. Tedeschi, M. Tournier, M. Vita, F. Wightman, N. Zabaleta, A. H. Zabel, E. Zaniboni, etc., así como algunos de los intérpretes galardonados en los concursos internacionales de arpa más recientes⁽⁷⁶⁾.

Para entender la técnica del arpa es esencial además el conocimiento de los tratados, métodos y textos relevantes que han existido a lo largo de la historia de este instrumento (véase el epígrafe 5.4.).

(76) La lista de músicos arpistas se ha ordenado alfabéticamente. Comentar la biografía de cada uno de ellos sería motivo de una nueva tesis.

5.4. Documentación bibliográfica: tratados y métodos

A lo largo de la historia han surgido obras que nos han mostrado los elementos del arte de la música con el fin de descubrirla y enseñarla. En el Renacimiento contamos con tratados como los de Diego Ortiz, Fray Juan Bermudo y Luis Venegas de Henestrosa. Los tres son de gran interés musicológico: el primero, titulado *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (Roma, 1553), por ser un tratado de glosas; el segundo, con el título de *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), por definir un arpa diatónica y dos cromáticas⁽⁷⁷⁾, además de por otros aspectos⁽⁷⁸⁾; y el tercero, titulado *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá, 1557), por estar escrito en cifra de órgano, la más común que sirve para cualquier instrumento polifónico. Anotar las cifras era una práctica aconsejada por los tratadistas para facilitar la labor del intérprete que tañe por cifra cuando se inicia con el instrumento. En otro tipo de obras hallamos indicios del uso de las conocidas arpas cromáticas, entre otras, *Miscelánea* de Luis Zapata (escrito entre 1583 y 1592)⁽⁷⁹⁾ o *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco (Sevilla, 1599)⁽⁸⁰⁾.

(77) De estas definiciones se deducen las dos principales características del arpa de dos órdenes: el añadido de las cuerdas cromáticas y su disposición idéntica a la de los teclados en grupos de 2-3-2-3 para los sostenidos y bemoles, siguiendo el orden de las teclas negras.

(78) Un anotador anónimo al libro de Bermudo, se cree que también del s. XVI (R. Stevenson, 1960), dejó escrito en el margen de un ejemplar de esta obra proveniente de Coímbra y conservado en la biblioteca del Congreso en Washington, que “Martínez, músico de la princesa, había hecho arpas con más cumplimiento de cuerdas”. Este músico era Francisco Martínez, arpista de las infantas, quien había realizado, al menos desde 1563, varias compras de arpas y cuerdas a Juan de Carrión, violero y posible inventor de las arpas de dos órdenes. Además de ello, el anotador anónimo nos informa de que Francisco Martínez había escrito cifra, parece que para este tipo de arpa, con lo que sería el primer compositor conocido de música escrita específicamente para arpa de dos órdenes.

(79) Zapata, L., 1859.

(80) En este libro se menciona a uno de los más conocidos tañedores de *arpa doppia* italianos: Gianleonardo dell’Arpa (†1602). Su fama llegó también a España; es mencionado por el pintor Francisco Pacheco en el retrato del músico Francisco Peraza.

El arpa de una y dos órdenes ha sido objeto de diversos tratados desde mediados del siglo XVIII, dada la importancia alcanzada por este instrumento en la realización del bajo continuo. Si se observa la relación de tratados españoles en los que se cita el arpa en este sentido, lo primero que llama la atención es su presencia desde los más tempranos a los más tardíos. Por orden cronológico sería la que a continuación se detalla en los títulos completos, títulos que parecen querer resaltar, como en un índice de materias, la totalidad del contenido⁽⁸¹⁾.

– Gaspar Sanz. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674. Es el primer método que incluye reglas de acompañamiento al arpa, en su mayoría escritas también para tecla. Comprende un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos de contrapunto y composición.

– Lucas Ruiz de Ribayaz. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*. Madrid, 1677. La importancia de su libro estriba en que es el primero conservado con una cifra escrita solo para arpa⁽⁸²⁾. El arpa para la que escribe L. R. de Ribayaz es un arpa de dos órdenes, con veintisiete cuerdas diatónicas (Do2-La4) y quince cromáticas (Sib2-Sol#4).

– Diego Fernández de Huete. *Compendio numeroso de cifras armónicas con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Primera parte, Madrid, 1702. Segunda parte, Madrid, 1704. A lo largo de estos dos volúmenes publicados, D. F. de Huete explica la manera de afinar, cifrar, hacer cláusulas, adornos y ligaduras, y da unas reglas de acompañar. Estas reglas se completan con un gran número de obras, la mayoría danzas en la primera parte, y pasacalles y dos salves en la segunda, además de unos ejemplos prácticos para ilustrar las explicaciones. El arpa de dos órdenes para la que escribe D. F. de Huete es de mayor extensión que la de L. R. de Ribayaz, tiene

(81) Calvo-Manzano, M. R., 1992; Casares, E. (coord.), 2002.

(82) La obra de L. R. de Ribayaz va dirigida tanto a arpistas profesionales como a aficionados y recoge un repertorio de moda, con obras más bien fáciles y conocidas.

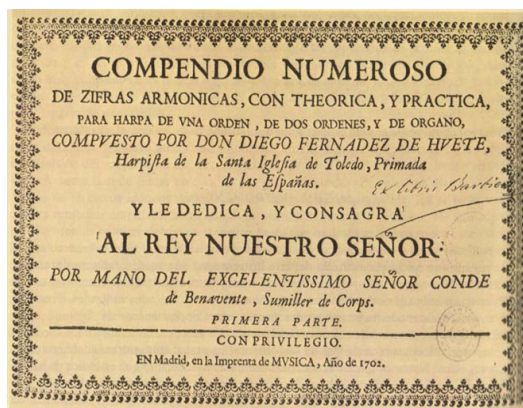


fig. 33. Facsímil de la portada del tratado de D. F. de Huete, 1702. Vol. I.

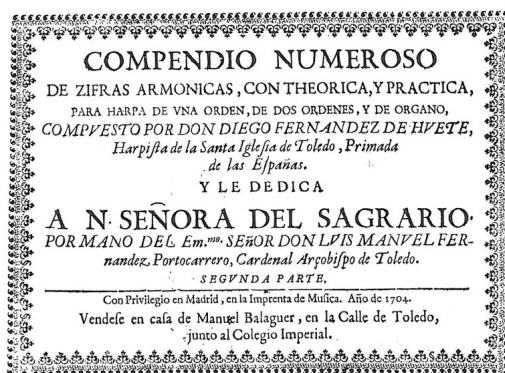


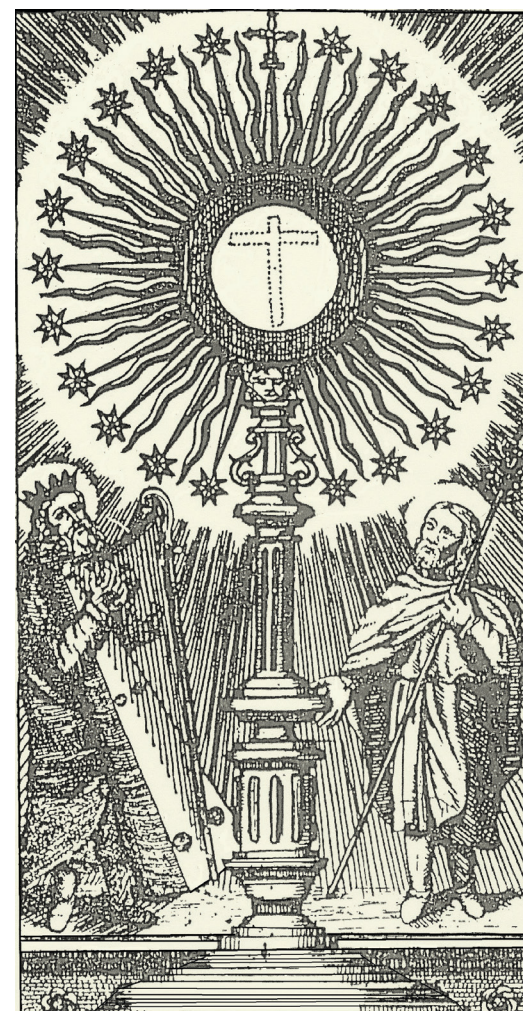
fig. 34. Facsímil de la portada del tratado de D. F. de Huete, 1704. Vol. II.

veintinueve cuerdas diatónicas (Do2-Do5) y dieciocho cromáticas (Fa#2-Sib4). Es de organología puramente barroca española.

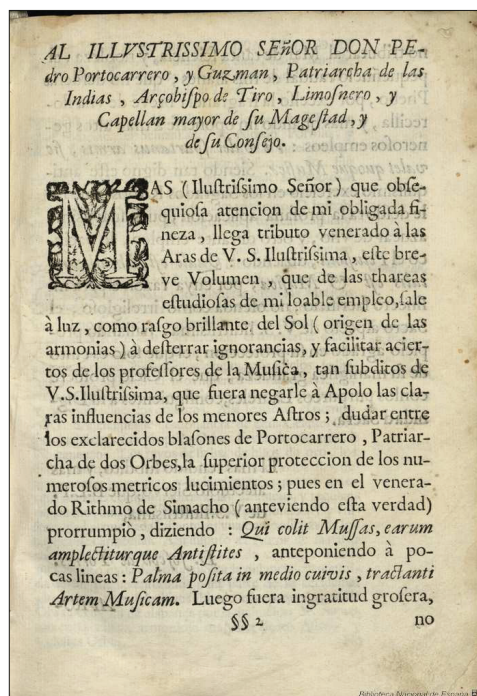
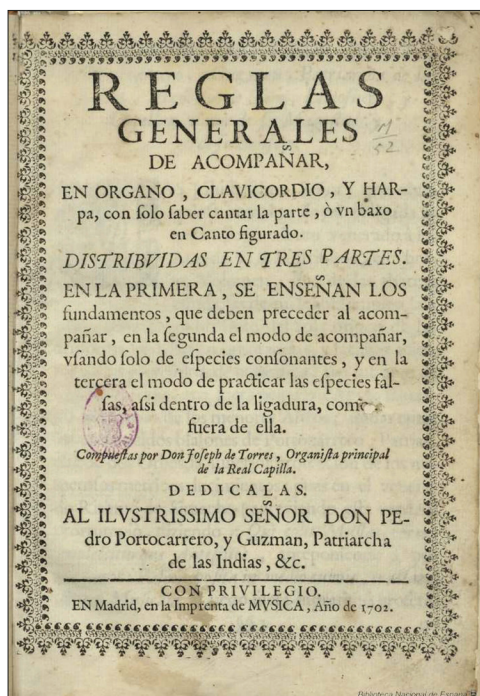
– Joseph Torres. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*. Primera parte, Madrid, 1702. Segunda parte, Madrid, 1736. La primera edición recoge la tradición del acompañamiento de bajo continuo, a la que incorpora nuevas fórmulas en el más moderno estilo italiano en la edición revisada de 1736. La obra no indica ninguna diferencia entre el acompañamiento con arpa y el acompañamiento con órgano o clave.

– Pablo Nassarre. *Escuela música según la práctica moderna*. Primera parte, Zaragoza, 1723. Segunda parte, Zaragoza, 1724. Es el autor que trata más detalladamente la construcción del arpa⁽⁸³⁾. Asimismo dedica un capítulo (I parte, libro III, cap. XX) a la manera de acompañar en órgano y arpa, remitiéndose para los ejemplos prácticos a la obra de J. Torres. Según P. Nassarre, el arpa es el instrumento más utilizado en las iglesias después del órgano (I parte, libro III, cap. XVIII), en primer lugar entre los de cuerda de tripa por su extensión y volumen sonoro, lo que la convirtió en idónea para el acompañamiento (I parte, libro IV, cap. XV).

(83) El tratado que más ampliamente se ocupa de la estructura y proporciones del arpa es el de P. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* (Zaragoza, 1723-24). En la I parte, libro III, capítulo XVIII, describe el arpa de dos órdenes, señalando como más común la de veintinueve cuerdas diatónicas y dieciocho o diecinueve cromáticas, con una extensión de cuatro octavas, empezando y acabando en do, como en los teclados de los órganos. En el capítulo XIX trata de su utilidad como instrumento fácil para el transporte de tonos, de la manera de escribir para ella en cifra y en “canto de órgano”, y de su afinación. En el capítulo XX da unas “reglas más principales para acompañar en el órgano y arpa para los que no son compositores”. Y en el libro IV, capítulo XV, trata de la construcción del arpa. Según esto, el arpa debe tener la caja formada por siete costillas, de aproximadamente 147 cm de longitud (“poco más de siete cuartas”), si se trata del arpa que Pablo Nassarre llama “crecida”, que es la que está “en el tono natural para poder acompañar Capilla con ella”. Más adelante se refiere al “arpa pequeña” y, aunque no menciona sus dimensiones, se deduce que debían de estar proporcionadas para que el arpa fuera más aguda, probablemente para instrumentos transpositores afinados una cuarta o una quinta más alta. La tabla armónica, según P. Nassarre, debe ser de pino abeto, con unas medidas aproximadas de 11 cm de ancho en su parte superior y 57 en la inferior. Las cuerdas eran de tripa de carnero.



figs. 35-36. Grabados que aparecen en el tratado de D. F. de Huete. El arpa es de morfología estrictamente barroca, aunque no se aprecia si es de una o dos órdenes de cuerdas; solo en el clavijero se observa una cierta acumulación de clavijas que hacen suponer que es un arpa cromática.



figs. 37 y 38. Facsímiles de la portada y la dedicatoria al arzobispo de Toledo del tratado de J. Torres, Madrid, edición de 1702.

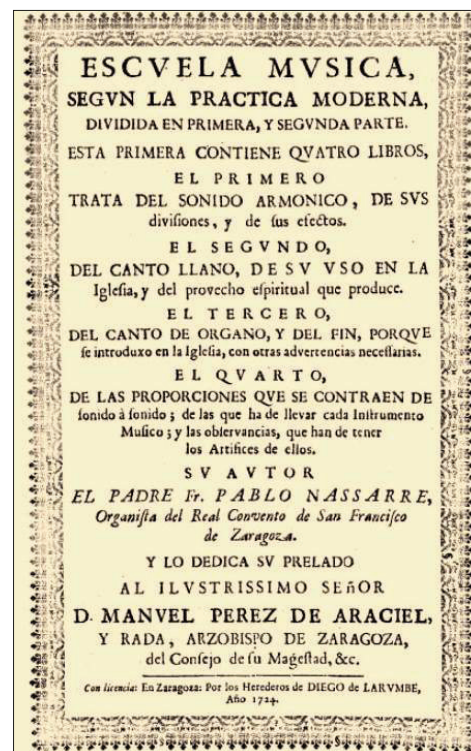


fig. 39. Facsímil de la portada del tratado de P. Nasarre, 1724. Vol. I.

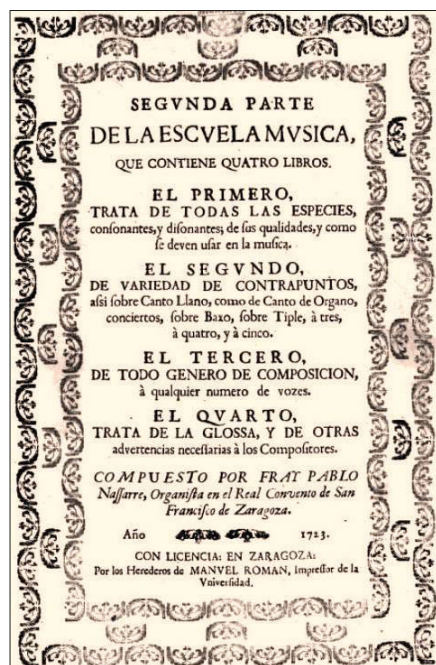


fig. 40. Facsímil de la portada del tratado de P. Nasarre, 1724. Vol. II.

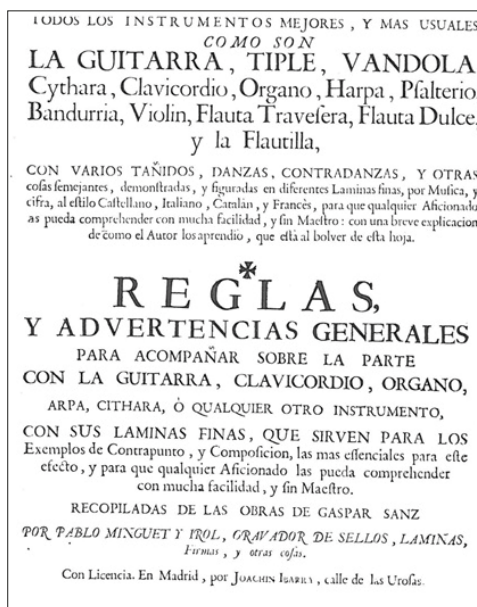


fig. 41. Facsímil de la portada del tratado Reglas y advertencias generales de P. Minguet e Irol, según su propia ortografía. Madrid, 1754-1774.

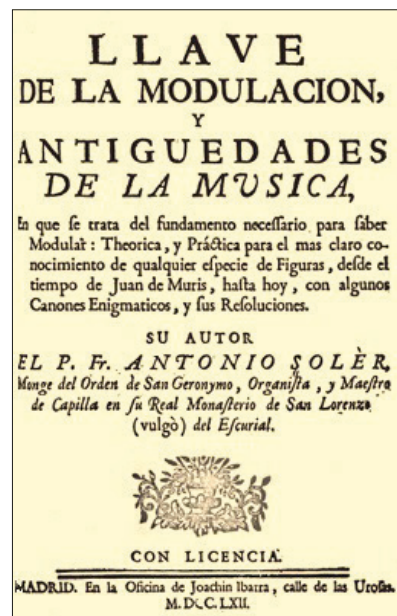


fig. 42. Facsímil de la portada del tratado Llave de la modulación del padre A. Soler.

– Pablo Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cítara o cualquier otro instrumento*, incluidas más tarde en su obra *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, bandola, cítara, clavicordio, órgano, arpa, salterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla* (Madrid, 1754) que, como dice el propio P. Minguet, están “recopiladas de las obras de Gaspar Sanz”. En esta obra se usa como novedad el dedo anular en ambas manos, pues lo habitual hasta entonces era tocar solo con tres dedos, pulgar, largo e índice de cada mano.

– Antonio Soler. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid, 1762.

En otros textos se trata la afinación del arpa, que aparece siempre equiparada a los instrumentos de tecla, una derivación técnica de la herencia cultural del mundo interpretativo. En la obra de Antonio Martín y Coll, *Ramillete oloroso: suaves flores de música para órgano* (1709), encontramos un apéndice titulado “Modo de templar el órgano, clavicordio y arpa”. Este tema se trata igualmente en las obras de algunos teóricos del siglo XVIII, como Vicente Tosca (*Compendio matemático*, Valencia, 1710) y Pedro de Ulloa (*Música universal o principios universales de la música*, Madrid, 1717); hace este último autor mención expresa del arpa de dos órdenes en su obra. En el archivo del monasterio de El Escorial se conserva una hoja incompleta del siglo XVIII, con la explicación del temple del arpa⁽⁸⁴⁾.

Fuera de España existen numerosos textos en los que también se trata el arpa (descripción, *luthiers*...). En *Melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica* (1613) de Pedro Cerone de Bérgamo, músico de la Real Capilla de Nápoles, en el capítulo XV, uno de los referidos a los instrumentos, se describe el “arpa simple y ordinaria” de quince cuerdas diatónicas. Sin embargo, cuando se refiere a los conciertos con varios instrumentos (capítulo XXII), P. Cerone menciona entre los que

(84) Rubio, S., 1976, 106.



fig. 43. Facsímil del grabado que aparece en el tratado de P. Minguet e Irol (1752), en el que se muestra un arpa de organología barroca española, aunque en el dibujo parece de una sola encordadura. A la derecha, músico con salterio de mesa.

forman el conjunto un “arpa grande doblada”, refiriéndose probablemente a un *arpa doppia* italiana, pues en su tratado no se encuentra ninguna mención explícita a los modelos de arpas que se estaban utilizando en España en esas fechas.

El *Tratado de la mussica* del arpista romano B. Jobernardi, dedicado en 1634 al rey Felipe IV, también es relevante. El autor describe las arpas de dos órdenes con las cuerdas cruzadas que él había visto en la Capilla Real de Madrid, de la que era arpista. B. Jobernardi había mandado construir en Roma dos instrumentos para presentar a Felipe IV, un clave y un arpa de tres órdenes, con la que trataba de demostrar su supremacía respecto a las arpas españolas.

El manuscrito del inglés James Talbot (1665-1708), escrito ca.1695, recoge medidas y otros datos recopilados por él de diversos instrumentos. En el capítulo dedicado a las arpas describe la galesa, la triple, irlandesa, alemana y española. Se desconoce la fuente de información de J. Talbot sobre el modelo español al que hace referencia, ya que no hay indicios de que se construyeran fuera de España, aunque pudo ser que en Londres viera algún ejemplar⁽⁸⁵⁾.

En *La Enciclopedia* de Diderot y d’Alembert observamos un taller parisino de *luthiers* típico de la segunda mitad del siglo XVIII. Sorprende, ante todo, la gran variedad de instrumentos de producción reunidos en este único lugar: instrumentos de cuerda frotada (ejs.: el violín con arco normal o la zanfona con una rueda giratoria), instrumentos de viento (incluido el órgano) e instrumentos de cuerda pulsada (ej. el arpa). Cuatro artesanos —maestro, compañero y dos aprendices— parecen estar atentos a un trabajo exclusivamente manual. El hecho de que dos de los cuatro artesanos estén trabajando en las arpas confirma la importancia que tenía este instrumento en Francia en ese momento. En aquella época existían comunidades de maestros y comerciantes de tableros, *luthiers* y abaniqueros.

(85) Rimmer, J., 1963, 63-72.

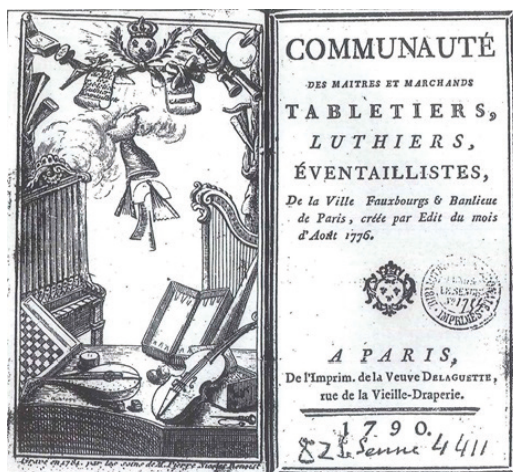


fig. 44. Communauté des maîtres et marchands tabletiers, luthiers, éventailistes. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

fig. 45. Lámina de la Enciclopedia o Diccionario Racional de las Ciencias, Artes y Oficios de Diderot y d' Alembert, 1767 (colección privada). Lámina del s. XVIII: taller y herramientas de luthiers.

Para la enciclopedia desvelar las técnicas gremiales, en este caso de construcción de instrumentos musicales, supuso un importante avance para el conocimiento y la valoración social del artesanado especializado, repercutiendo positivamente en la divulgación de los sistemas constructivos de los instrumentos musicales.

Según las prescripciones establecidas por los estatutos de Constitución, cuatro artesanos trabajan en una tarea concreta. El maestro, su compañero y dos aprendices realizan exclusivamente un trabajo manual. Uno diseña la tapa armónica del instrumento en un banco de trabajo (fig. 1), otro perfora los agujeros para las clavijas en el cuello del arpa (fig. 2), el tercero termina un violín (fig. 3) y el último barniza la columna y el cuello del arpa (fig. 4). El hecho de que dos artesanos de cada cuatro estén trabajando en las arpas confirma la importancia de este instrumento en Francia en este momento. Esto lo observamos de nuevo en la fig. 5 con la tabla armónica y en la fig. 4 con la caja de resonancia, así como en la fig. 6 aparece ya el arpa ordenada, montada y acabada completamente.



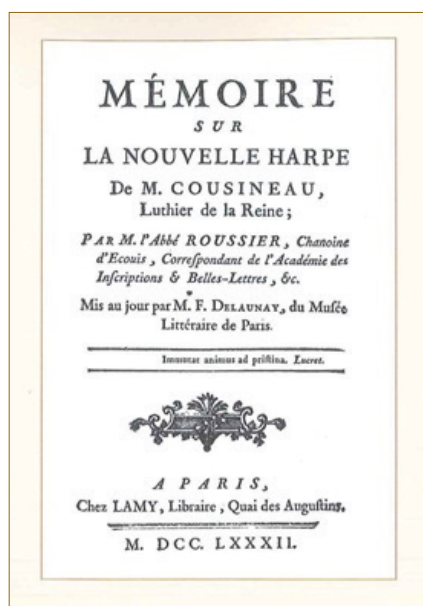


fig. 46. Portada y extractos de *Mémoire sur la nouvelle harpe* de M. Cousineau, Luthier de la Reine; Par M. l'Abbé Roussier. Bibliothèque Nationale de France, París.

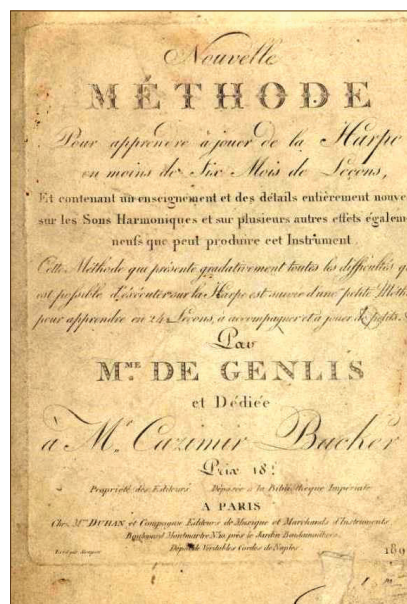


fig. 47. Método de madame de Genlis para aprender a tocar el arpa en menos de seis meses, imprenta de madame Duhan, 1805. Bibliothèque Nationale de France, París.

Hacia 1800 la utilización del arpa era destacable, y esto hace que se continúen escribiendo tratados; tratados que van dando paso a los denominados “métodos”⁽⁸⁶⁾.

Un método destacado es el de J-G. Cousineau, prueba esencial del papel que desempeñó su padre en la invención del arpa de doble movimiento⁽⁸⁷⁾. En torno a 1780, la familia Cousineau de constructores de arpas de París incorporó al arpa una segunda fila de pedales para subir la afinación de las cuerdas un segundo semitono, pero los catorce pedales demostraron ser muy incómodos⁽⁸⁸⁾. Ellos no fueron por tanto los inventores del arpa moderna actual, aunque sí sus precursores. Digamos que G. Cousineau ideó el arpa de doble acción, J. H. Naderman llevó este sistema a una mayor perfección, supliendo los ganchos por las horquillas y, finalmente, fue S. Érard quien superó a todos los predecesores con el arpa de sistema único en el año 1786 y con el arpa de doble movimiento en 1811. Este último modelo estableció la base del arpa moderna de doble movimiento actual.

Método significativo es también el de madame de Genlis⁽⁸⁹⁾, primera mujer maestra que escribe un *Método para arpa*, al menos hasta finales del siglo XIX en Francia. Se trata de un trabajo pedagógico, merecedor de dos ediciones revisadas: 1805 y 1811. En sus primeras lecciones, madame de Genlis aconseja a sus alumnos utilizar los cinco dedos de la mano “rhythmically with all the fingers” y les enseña cómo digitarlos: “Here is how we mark fingering: 1. The thumb, 2. The second finger, 3. The third, 4. The fourth, 5. The Little finger”⁽⁹⁰⁾.

(86) Los escritos sobre este instrumento a partir del s. XIX se concretan en métodos y estudios históricos.

(87) Determinar con claridad a quién se atribuye la invención tanto del llamado Método de Cousineau como de los avances en la construcción del arpa resulta complejo, dadas las confusiones que se producen en la bibliografía entre los nombres de los miembros de la familia Cousineau (George Cousineau, padre; Jacques-Georges Cousineau, hijo).

(88) No tenemos ningún ejemplar de este instrumento, sin embargo, el arpista y musicólogo francés F. Vernillat confirma haber visto uno hace años. Vernillat, F., 1976.

(89) Madame de Genlis (1746-1830) fue condesa de Genlis y escritora francesa. Su talento con el arpa y su ingenio vivaz atrajeron rápidamente la admiración de todos.

(90) Madame de Genlis, 1806.

En la decimocuarta lección, propone un primer preludio usando sistemáticamente los cinco dedos en acordes y arpeggios con ambas manos. En su *Nouvelle méthode*, madame de Genlis señala también de forma categórica que “todas las piezas del teclado se pueden reproducir en el arpa”⁽⁹¹⁾.

En España, se publican también numerosos tratados o métodos desde principios de siglo. Un ejemplo lo encontramos en la comparación entre la antigua arpa cromática y la moderna de pedales, que queda resumido en las palabras de Antonio Rafols, violín primero de la catedral de Tarragona en su *Tratado de la sinfonía*:

La actual, si se considera con pedales, lleva a la antigua una incomparable ventaja [...] pero a pesar de estas mejoras el arpa de pedales no puede llegar siquiera a la fortuna de la antigua [...]. Aun con la forma a que había crecido en los siglos inmediatos, se llegó a expeler de nuestros templos, a los cuales, ni aun con la nueva librea de sus pedales, ha podido lograr la honra de ser nuevamente restituido⁽⁹²⁾.

La editorial Schonenberger de París publicó en las primeras décadas del siglo XIX diversos métodos traducidos al castellano, y en ca. 1840 apareció el *Método de arpa* de N. Ch. Bochsa. Este método contiene principios de música, ejercicios, escalas, lecciones y cuarenta estudios progresivos. El primer método de arpa escrito en España fue el de L. de Bernis⁽⁹³⁾, que publicó en 1878 su también titulado *Método de arpa*. En la introducción destaca la valoración del arpa como instrumento de salón. Posteriormente, la arpista C. Cerdá y Bosch, de nombre artístico Esmeralda Cervantes, publicó una *Historia del arpa*⁽⁹⁴⁾ que fue traducida al alemán dos años más tarde. Uno de los tratados más recientes es el de *Técnicas ARLU*⁽⁹⁵⁾ de M. R. Calvo-Manzano. Tiempo atrás, la

(91) *Ibid.*

(92) Rafols, A., 1801, 65.

(93) Profesora de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, y alumna del belga Godefroid.

(94) Cervantes, E., 1885.

(95) Calvo-Manzano, M. R., 2000.

autora publicó además otro referente a la técnica del arpa con el título de *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*⁽⁹⁶⁾.

Para entender la técnica moderna del arpa y sus métodos, es indispensable el conocimiento de C. Salzedo, dado que codificó todos los efectos dándoles una grafía universal. Sus cuatro métodos de arpa son de corte técnico y plantean el desarrollo de las habilidades arpísticas siguiendo procesos más o menos sistemáticos a través de series de estudios progresivos. En esta línea destacan los métodos o estudios de N. Ch. Bochsa, M. Grossi, A. Kastner, L. Larivière, F. J. Naderman, F. Pozzoli, H. Renié⁽⁹⁷⁾, etc. En la actualidad, los arpistas contamos además con otros de carácter más lúdico. Los dos libros publicados en 2002 de Gabriella Bosio (uno para estudiantes y otro para profesores y padres) representan fórmulas excelentes para aprender el instrumento de una forma creativa. En España, tienen una especial aceptación los métodos de M. R. Calvo-Manzano⁽⁹⁸⁾ (*El ABC del arpa*, 1990; *El arpa tiene ángel*, 2002; etc.). Discípulas suyas han publicado también libros (conjuntos) con el título de *Arpa 1* (1997), *Arpa 2* (1998) y *Arpa 3 y 4* (1999). Son libros que desarrollan fundamentalmente las capacidades psicomotoras del niño. En las últimas décadas se han difundido además un gran número de publicaciones de métodos o estudios sobre arpas sin pedales, entre otros, los de F. Alberti, D. Bouchaud, P. A. Griffiths, P. Houdy, L. Lawrence, M. Rollin, etc.

En el siglo xx surgen otro tipo de métodos con base en los presupuestos de la educación progresiva, que tienen su aplicación en los niveles

(96) Calvo-Manzano, M. R., 1987.

(97) Todos aparecen reflejados en el catálogo *Holywell Music Limited* 2010. Disponible en web: <<http://www.holywellmusic.co.uk>>.

(98) Los postulados de M. R. Calvo-Manzano están cargados de ternura y amor didáctico. *El ABC*, por ejemplo, está lleno de deliciosos dibujos de posturas y simbolismos para la más fácil comprensión de la técnica. Lo mismo ocurre con los tres libros para niños extraídos de su método-tratado *Técnicas ARLU*: *El arpa tiene ángel* es un libro de cuentos sobre la historia del arpa para pequeños y grandes; *El método de técnicas ARLU* es un armonioso juego musical lleno de emociones sensoriales que despiertan el interés por la música en niños y mayores; y *El arpa pequeña y sin pedales* está destinado al mundo infantil y adulto para el inicio del estudio instrumental en el bello arte de los sonidos.

iniciales y profesionales de la enseñanza del arpa. Aunque no son métodos específicamente instrumentales, tienen su utilidad en el aula al desarrollar en el alumno las actitudes y disposiciones que le ayudan a progresar en el aprendizaje de la ejecución musical. Métodos como el de Orff, Willems o Kodály han tenido, entre otros, un desarrollo sistemático notorio con grandes aportaciones a nivel mundial, contando incluso con centros especializados y una bibliografía muy amplia. En general, todos ellos buscan integrar el desarrollo de las capacidades rítmicas, psicomotoras, auditivas y expresivas del niño. El método de Kodály es uno de los más completos, ya que abarca la educación vocal e instrumental desde los inicios hasta niveles muy altos. La secuenciación pedagógica tiene en cuenta el desarrollo evolutivo y psíquico del alumno. Con este método se aprende música a través de canciones, retahílas y juegos musicales.

En este apartado podrían incluirse trabajos publicados en revistas especializadas dado su gran interés pedagógico y musicológico: revistas de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) tipo *Nasarre*, *Anuario Musical*, *Musiker* o *Revista de musicología*, y otras de menor definición como *Doce notas*, *Scherzo*, *Ritmo*, etc. En su inmensa mayoría, el título refleja muy bien su contenido⁽⁹⁹⁾.

(99) Alberdi, A., 1997, 32-33; Álvarez, M^a del R., 1983, 135-141; Bordas, C., 1987, 148-163; Bordas, C., 1989, 85-117; Cermeño, S., 1987, 29-30; Delgado, J. M., Llopis, P., 1997, 16-18; Fernández, J., 1997, 14; López-Caló, J., 1993, 57-98; Llopis, P., 1990, 21-22; Llopis, N., 1997, 24-27; Pérez Arroyo, R., 1979, 89-107; Zabaleta, N., 1990, 14-18.

6. VALORACIÓN PATRIMONIAL: IDENTIDAD Y PRESENCIA CULTURAL DEL ARPA

El patrimonio material, inmaterial y documental-bibliográfico conforman una unidad aportando a la historia de la cultura un legado que debe ser protegido y conservado. Esta interpretación ha tenido a lo largo del tiempo una respuesta de la sociedad a través de entidades en las que el patrimonio se ha visto reconocido en el mundo de las artes y en el mundo de los valores sociales, intelectuales, etc.

En este capítulo tratamos de recopilar cómo el arpa y su música ha dejado una profunda huella en la cultura de la humanidad a través de su presencia en las artes y la literatura, y mediante su utilización como símbolo y signo.

6.1. Presencia y protagonismo del arpa en la historia

Siendo el arpa un instrumento antiguo y de gran difusión, su utilización va del ritual religioso al puro entretenimiento y de la música “a solo” y en grupo al acompañamiento de cantantes de baladas y de poesía épica. En el mundo antiguo, los arpistas solistas eran generalmente hombres y los arpistas de grupo solían ser mujeres. En el mundo occidental, los arpistas profesionales fueron hombres hasta finales del siglo XIX y las mujeres optaron por el arpa como instrumento de salón a partir del siglo XVIII. En la actualidad, el arpa se asocia fundamentalmente con la mujer, sin embargo, las mujeres arpistas continúan siendo minoría en las tradiciones folclóricas africanas y latinoamericanas.

Hay infinidad de documentos de la *Antigüedad* en los que se cita el arpa. Un ejemplo lo encontramos en la Biblia, donde se considera un instrumento sagrado, además de esencial en el proceso de curación. Las sagradas escrituras mencionan constantemente el hecho de que David (ca. 1000 a. C.) tocara el arpa para calmar las iras del rey Saúl. El cristianismo desde sus inicios demostró tener una especial predilección por el instrumento y su presencia era permanente en los oficios y cánticos de la iglesia hasta la aparición del órgano.



Conocemos la existencia de documentos en la Edad Media en los que se alude tanto a ministriles y trovadores como a violeros españoles. El intercambio de ministriles entre las distintas cortes europeas a *finales del Medievo* favoreció la estancia en las cortes españolas de arpistas extranjeros, en especial ingleses y franceses. La documentación de la Cancillería navarra nos informa acerca de los empleados en los ambientes cortesanos⁽¹⁾. Dichos documentos hacen referencia a juglares y ministriles, aunque no siempre especifican la clase de instrumentos que tocaban; sin embargo, el arpa es una excepción en este sentido, ya que las alusiones a los juglares —ministriles, sonadores— de arpa son continuas. Así aparecen Johan Ober, Antón Bonhome, Miguel Languillier, Guilemes y Embert de Esperambou, Jacomin de Senleches, Pierres y Johan de Bar, Gullém de Olanda y Johan Oldfeld. En el transcurso de los años, los nombres de algunos de ellos se repiten varias veces en la documentación, lo que sugiere su adscripción de manera fija a la corte navarra⁽²⁾. Es digna de mencionar la presencia del inglés Johan Oldfeld y de otros tres intérpretes de arpa de igual nacionalidad, dos hombres, maestre Tomar y Wautier, y una mujer, lo que viene a coincidir, en el reino de Aragón, con un período de singular aprecio a los arpistas ingleses y especialmente a las mujeres.

Igualmente, existe documentación de habituales intercambios entre las cortes castellana, catalano-aragonesa⁽³⁾ y navarra. Si a esto añadimos las sucesivas menciones de arpas e intérpretes en documentos y literatura de los siglos *xiv* y *xv*, podemos pensar que el arpa se empleaba con frecuencia según la moda internacional del momento, sobre todo

(1) Los instrumentos pertenecientes a los ambientes cortesanos no se diferenciaban de los utilizados en el marco popular, salvo alguna excepción —trompetas, trompas, atabales—. En cambio, con relación a los empleados en las celebraciones litúrgicas, la diferencia era sustancial ya que en estas solo se permitía el órgano.

(2) Anglés, H., 1970, 220, 222, 224, 225, 398, 416, 417, 420 y ss.

(3) En la corte catalano-aragonesa de finales del *s. xiv* y principios del *xv*, el arpa es además mencionada repetidas veces en documentos, en los que además de arpas simples, aparecen arpas “dobles” y solo una vez citada (inventario de Alfonso V, 1424) un “arpa gran doble a III tires”. El enigma sobre el significado de estas citas permanece.

como instrumento selecto de cámara⁽⁴⁾. Juana de Perpiñán (+1396), hija de Juan I de Aragón, en una de sus cartas, relata cómo para poder dormir se hacía cantar y acompañar con un arpa:

En troque Valdoça de Queralt tocha la harpa et ela e na Pau cantaben et yo prenent ÿ plaer vagme adormir et tos tems que vuyl dormir volria que arpes et tempens et molts esturments me tochassen davant⁽⁵⁾.

En resumen, proliferaron los juglares y ministriles de arpa, ya que dentro de la música culta este instrumento fue uno de los más apreciados del Medievo. Son muchos los documentos que avalan su presencia en la vida musical en los reinos cristianos hispánicos⁽⁶⁾. Durante el reinado de Pedro IV y Juan I aparecen varios instrumentistas ingleses de arpa, entre los que destacan excelentes juglarescas como Caterina, Agnés y Margarita. El antecesor de Juan I, Alfonso el Magnánimo, tuvo a su servicio un número considerable de ministriles de arpa, como Matheu Tragitador, Gauter, Anequi, Johani de la harpa y del bací, Laquet de Troys, Pere de Bar —estos sirvieron además a Carlos II de Navarra—, Martí Armer y Thomas, predilecto del rey. Vinculado a la casa catalano-aragonesa, se halla uno de los más ilustres maestros arpistas de finales del siglo XIV, Jacomí de Senleches, quien contribuyó a la difusión del instrumento y se mantuvo durante algún tiempo al servicio del cardenal de Aragón. En una orden de pago a su favor leemos: “100 libras a Jacomin de Senleches, juglar de arpa, para regresar a donde se encontraba el cardenal de Aragón, su maestro”⁽⁷⁾.

Los músicos se desplazaban con mucha frecuencia para tocar en las diversas cortes, la mayoría de las veces estos viajes obedecían a la cortesía de un mandatario que ofrecía sus ministriles a otras dignidades en pago de favores. Así, en la casa de la reina Sibila encontramos a Johani Auber (1381), juglar de arpa al servicio del rey castellano.

(4) Asimismo podía tocarse al aire libre, tal y como ocurría en las procesiones del Corpus en Girona.

(5) Casares, E. (coord.), 2002, 707.

(6) Gómez Muntané, M. C., 1979, 16. Según la autora, los ministriles fueron muy valorados especialmente en el reino de Cataluña y Aragón.

(7) Andrés, R., Eliot Garnier, J., 2001, 17.

La esposa de Alfonso el Magnánimo, la reina doña María, envió a Adoard de Vallsecha a la ciudad navarra de Tafalla (1429), con el fin de acompañar a una juglaresa llamada Violeta. El 8 de agosto de 1428, el mismo rey Alfonso escribió una carta desde Teruel a su tío Juan I de Portugal, solicitándole la mejor atención para el organista Perrinet de Prebostel y el arpista Michelet de Netanyila, ambos a su servicio. H. Anglés (1970) señala que en la corte navarra hubo también muchos arpistas, sobre todo durante los reinados de Carlos II y Carlos III; a destacar Pere de Bar, Johan Ober, Juan Aulet, Pierre de Carriere, Johan de Bar, Guillem de Holanda, Juanon de Ezpeleta y Pericón. El 8 de febrero de 1384, el rey navarro Carlos el Malo donó 30 florines a una juglaresa inglesa del arpa en Olite y otorgó además 40 libras al arpista inglés Maestre Tomás. Asimismo, Pedro Calahorra (1978) informa que a Johan de Aznar, Pedro Arnal y Johan Morán, músicos de arpa citados en la *Cédula de los juglares y músicos que acompañaron el día de la procesión del Corpus* (1513), en la ciudad de Zaragoza, les fueron pagados tres sueldos a cada uno. En otra cédula de 1550, también de Zaragoza, este mismo estudioso contabiliza un total de nueve arpistas, a quienes les fueron pagados ocho sueldos: Juan Amigo, Pedro Hernández, Juan de Jara, Juan Ferrer, Alonso de Pozo, Luis Navarro, Miguel de Juan y al criado de D. Juan Manente y a su hijo. La continua aparición del arpa en las crónicas reales europeas es notoria. Por ejemplo, en un recuento de bienes de Alfonso V realizado en 1424 encontramos “el arpa doble a tres tires” y otra “de fust d’oro ab alguns marquets de diversos colors”, ejemplares fabricados posiblemente por uno de los *luthiers* de mayor renombre de la época, Johan Comes.

De la época del *Renacimiento* y *Barroco* es fácil hallar documentación referida a los violeros (*luthiers*)⁽⁸⁾. La primera legislación dirigida a estos artesanos después de la unificación política efectuada por los Reyes Católicos en 1492 fueron las ordenanzas de Sevilla. Estas ordenanzas, en las reediciones de Granada de 1552 y de 1672, se denominan *Examen de violeros y organistas y otros oficios de música*. En ellas se establece que el oficial violero debe saber construir diferentes instrumentos de tecla y de cuerda, entre estos, el arpa. Existe un

(8) Bajo el nombre de violeros se recoge de forma genérica a los constructores de instrumentos de arco y tecla que formaban parte, a su vez, del gremio de carpinteros.

documento de 1602 del constructor Juan de Rojas Carrión, abuelo de Juan de Carrión, que fue violero de la capilla y casa reales, personaje muy influyente en el gremio e inventor de las arpas de dos órdenes. Estas arpas están documentadas en dos cuentas de 1615 y 1616 del artesano Antonio Hidalgo donde se describen dos arpas de dos órdenes que construyó para la Casa Real, una de ellas con dos órdenes “enteras universales”, es decir, cinco cuerdas cromáticas en cada octava.

El embajador de Marruecos, Hamet ben Hassu, en descripciones de viajeros, dejó un relato escrito de lo que pudo ver y oír en la corte de Carlos II en 1690-1691⁽⁹⁾. Según este relato, las arpas eran muy utilizadas en los ambientes cristianos, fundamentalmente por las hijas e hijos de la nobleza. Finaliza escribiendo que era el instrumento preferido por todos para obsequiar a sus invitados y en las iglesias para celebrar actos religiosos. A partir de 1750 aproximadamente, el uso del arpa en la música litúrgica va desapareciendo, lo que conlleva una serie de quejas por parte de los instrumentistas. Gregorio Portero, maestro de capilla de la catedral de Granada, escribe al Cabildo en 1742 exponiendo lo siguiente:

La gran necesidad que hay de acompañamiento general en la capilla, pues desde que V. S., por sus justos motivos, extinguió las arpas, se experimenta una grande e intolerable inarmonía en la música, no pudiendo las voces mantenerse firmes y constantes sin acompañamiento robusto que las sujete⁽¹⁰⁾.

A pesar de ello, las arpas no se repondrán en las capillas, ni siquiera cuando se perfeccionen con el mecanismo de pedales.

Por lo que se sabe, las arpas fueron siempre construidas por los violeros hasta la segunda mitad del siglo XVIII, época que coincide con la aparición de las arpas de pedales. Sin embargo, se conocen muy pocos documentos que detallen la decoración de estas arpas, especialmente

(9) En su visita a El Escorial se encuentra con la figura de David y su arpa en el Patio de los Reyes y hace una descripción, no del instrumento de la escultura (arpa de una orden), sino de las arpas que ha visto en manos de los españoles: arpas de dos órdenes, de tamaño grande, hechas de madera y de unas 46 cuerdas.

(10) Casares, E. (coord.), 2002, 714-715.

de las renacentistas. Un ejemplo lo encontramos en el inventario de bienes de Isabel la Católica en el Alcázar de Segovia (noviembre, 1503)⁽¹¹⁾. En ese mismo inventario se mencionan también otras arpas en una caja de madera sin aportar otros datos.

Más allá de nuestras fronteras, en una crónica de los Archivos de Tribunales de la Ciudad de Córdoba (Argentina), existe la referencia más antigua acerca del arpa. En ella se menciona que en 1590 Hernando Suárez de Mejía concluye un arpa y, más tarde, en otro informe de 1637, el jesuita Antonio Ripario señala además que muchos indios acuden a esta ciudad para cantar misas enteras, motetes y canciones con violines, arpas, cornetas, flautas, cítaras, trombones, etc. En otros lugares del Nuevo Mundo también se conservan informes y memorias de jesuitas misioneros, que detallan los distintos cargos de administración y de artesanos establecidos, así como a jóvenes indios especialmente dotados para la ejecución del arpa. Con la expulsión de los jesuitas en 1767, estos primeros músicos-constructores del *clasicismo*, formados en las reducciones, transmiten su arte a sus descendientes y así por generaciones hasta los primeros años del *siglo xx* en la música regional de distintas partes de América⁽¹²⁾.

En Hispanoamérica, a partir del *siglo xviii* el arpa pasa a formar parte de la música urbana popular. Sus ejecutantes, los llamados “arperos” o “arpistas”, según unos u otros documentos, eran habitualmente los ya citados indios o negros misioneros, es decir, indígenas catequizados e instruidos musicalmente en las misiones jesuíticas. Estaban al servicio de quien los contratara, ya fuera para funciones religiosas o para animar fiestas y bailes sociales. Hoy en día el arpa tiene especial relevancia en los eventos familiares indígenas. El maestro de arpa indígena es sabedor de los diversos rituales y festividades con participación

(11) Al parecer, por los motivos decorativos que se mencionan, estaba hecha especialmente para la Casa Real, aunque se desconoce el nombre del artífice: “Un arpa de madera barnizada de amarillo el vientre y lo otro hecho de maçonería, muy labrado, con unas imágenes de bulto metidas en unos encasamientos y las clavijas son de hueso blanco y con unas armas de castillos y leones”. *Ibid.*, 708.

(12) Este instrumento trasculturado pasa a ser conocido genéricamente en algunos lugares como “arpa india”.

del arpa, en especial matrimonios y *huahua* velorios (funerales de un niño).

En Bolivia, el arpa se utiliza únicamente para acompañar el baile del *casaracu* (matrimonio). En Argentina, son muchas las referencias de cronistas y viajeros acerca de importantes conjuntos instrumentales integrados por indígenas, que interpretaban música europea y en los que figuraba más de un arpa. Más tarde se utilizó con frecuencia en los salones ciudadanos acompañando los bailes de moda europea. A finales del siglo XVIII comenzó a ser sustituida por instrumentos de teclado y permaneció en las zonas rurales, donde todavía está presente. En Ecuador, el arpa unifica y consolida a sus miembros en el quehacer cotidiano, religioso y social, y es habitual en todos los ritos del *huahua* velorio⁽¹³⁾. En México, conviven diferentes tipos de arpa según sus materiales, formas, dimensiones y número de cuerdas. Igualmente, su uso en actos populares y oficiales depende básicamente de la zona. En Paraguay, el arpa tiene un papel relevante y protagonista en las veladas familiares y reuniones sociales. En Chile, se encuentra fundamentalmente en poblaciones rurales de la zona central, de manera excepcional en lugares urbanos, sola o con una o dos guitarras, en ocasiones con percusión en fiestas de cumpleaños, bautizos, onomásticas y casamientos. Ejecutada en su mayoría por mujeres, su uso ha perdurado hasta finales de la primera mitad del siglo XX. En Colombia, en un principio se utilizó en los oficios religiosos y en las veladas hogareñas durante la época de la colonia. Más tarde, desapareció de las iglesias para ser sustituida por el órgano y en los hogares por el piano. En este país predomina la música popular llanera y por su proceso y vigencia, su interpretación es igual a la de Venezuela, ya que el continuo intercambio en los “torneos” y “festivales llaneros” con participación de músicos de ambos países hacen de este proceso una

(13) El *achi taitico* (padrino) contrata al arpista y al golpeador para que intervengan en el ritual. La madre y demás familiares se encuentran presentes para la purificación, que tiene lugar entre rezos y melodías del arpa. El velorio dura dos o tres días, durante los cuales el arpa da alegría, tanto en los juegos como en los llantos. Terminada la velación, se despiden al niño difunto dando tres vueltas alrededor de la casa; el arpa entona el canto de despedida. Está presente en la iglesia, en el cementerio y de regreso a casa. El arpa en el *huahua* velorio es insustituible.

unidad. En Venezuela fue principalmente un instrumento femenino de salón, aunque pronto se hicieron hábiles en su ejecución indios y negros. Estos indígenas aprendieron a tocarla en las misiones y con ellas amenizaban las fiestas. En las iglesias cuando no había órgano ocupó un lugar relevante. En la región andina, se utiliza habitualmente en las fiestas tradicionales acompañando a grupos coreográficos. En Uruguay se empleó en los oficios religiosos durante el período colonial al igual que en el resto de América. También se utilizó en las misiones jesuíticas desde comienzos del siglo xvii, formando parte de las orquestas que allí existían. La música fue para los jesuitas un medio de catequización, enseñaron a los guaraníes a ejecutar los instrumentos, entre ellos, el arpa, y también a construirlos. Hasta el siglo xviii fue utilizada como instrumento solista en los principales salones, antes de ser desplazada por el pianoforte. El arpa fue el instrumento favorito de la élite social, en la actualidad continúa ocupando un lugar predominante en las fiestas y bailes urbanos y rurales.

Desde el último cuarto del siglo xviii, en España el arpa se fue incorporando como instrumento de salón de forma paralela al piano, aunque sin llegar a alcanzar la misma popularidad. Con la música compuesta sucedió lo mismo: mientras el repertorio de piano continuaba creciendo el de arpa no progresaba. A pesar de ello, el arpa de pedales se convirtió en un producto exclusivo de la alta sociedad tañida generalmente por manos femeninas⁽¹⁴⁾. El arpa y el piano fueron los instrumentos predilectos en la educación musical femenina durante el siglo xix y parte del xx. Desde la inauguración del Real Conservatorio de Madrid en 1831, se crea una clase de arpa bajo la dirección de la profesora Celestina Boucher, a la que siguieron las arpistas Josefa Jardín, Teresa Roaldés, Dolores Bernis, Vicenta Tormo, Juana Calvo, Luisa Menárguez, María Luisa Robles, María G. Arangoa y M. R. Calvo-Manzano. Posteriormente, en 1879 se fundó una academia de señoritas para la enseñanza del solfeo, piano y arpa a cargo de María Landi. La identificación del arpa como instrumento femenino era tal, que su incorporación a las orquestas estuvo supeditada a la admisión

(14) Fotografiados en los que aparecen damas de la alta sociedad retratadas en sus propias residencias los encontramos en Abad-Zardoya, C., 2005, 367-384.

de las mujeres en las mismas. Un aficionado expone así cuál era la situación en Madrid durante la primera mitad del siglo XIX:

No hace todavía tantos años que en las orquestas de los teatros de la corte de España se miraba como una gran conquista la adquisición de un profesor de arpa, y hasta que las señoras (que son las únicas que tocan este instrumento en Madrid) se decidieron a tomar asiento en la orquesta, ejecutaban los violines, pizzicato, los pasos escritos para arpa⁽¹⁵⁾.

En otras zonas de España la situación era muy parecida, aunque con alguna excepción, como la del oboísta barcelonés Carlos Grassi, que también tocaba el violín y el arpa en las orquestas. Esta asociación del arpa con el mundo femenino se vio modificada en el siglo XX con la aparición del destacado concertista Nicanor Zabaleta (San Sebastián, 1907-1993).

El arpa tiene un puesto destacado en muchas otras culturas europeas y extraeuropeas. En la actualidad se usa particularmente y de múltiples maneras, y su utilización va del ámbito popular al culto dependiendo del tipo de instrumento. El arpa de pedal se utiliza en la orquesta (sinfónica y dramática), música de cámara y “a solo” (solista con orquesta y recital “a solo”) y se ha convertido en el instrumento modelo de todos los conservatorios y orquestas del mundo. Mientras, existe otro tipo de arpas cuya única función es la de conservar tradiciones o amenizar fiestas del folclore. En Gales, por ejemplo, desde finales del siglo XVII el arpa de tres órdenes se ha visto de manera ineludible unida a este país y a los galeses, llegando a convertirse en el instrumento nacional por excelencia. De ahí la constante confusión en cuanto a su origen.

Es curioso y a la vez sorprendente que en el Barroco hubiera tantos arpistas ciegos en el País de Gales, algunos ejemplos de entre los muchos que existieron entonces fueron John Parry⁽¹⁶⁾, John Ceiriog Hu-

(15) Casares, E. (coord.), 2002, 716. El autor extrajo este texto de *La Zarzuela. Periódico de Música*, Madrid, 21-VII-1856, año I, nº 25.

(16) John Parry (1750-1783) fue el arpista más distinguido de su generación en Gran Bretaña y estuvo al servicio del príncipe de Gales. Sus colecciones instrumentales de melodías galesas y otras pusieron en boga el *air* de arpa.

ghes⁽¹⁷⁾ y John Roberts⁽¹⁸⁾. Llama la atención que además el arpa se apoyara sobre el hombro izquierdo cuando desde siempre se ha apoyado sobre el derecho, costumbre que continúa existiendo en Gales. Nansi Richards Jones y su discípula Ann Griffiths⁽¹⁹⁾ crearon un increíble y directo lazo de unión con el arpa de tres órdenes del Barroco hasta finales del siglo xx.

La importancia del arpa en Gales es visible en épocas anteriores. En las rígidas leyes del país (*Leges Wallicae*), el arpa fue el único instrumento libre de impuestos y requisito para que un hombre pudiera considerarse caballero u hombre libre. Para evitar que los esclavos aspiraran a ser señores, estaba expresamente prohibido impartirles lecciones o permitirles tañer el arpa, esto únicamente lo hacía el rey, sus músicos y los caballeros⁽²⁰⁾.

En Irlanda la tradición era muy parecida. El puesto de honor ocupado por el arpista en la vida política y cultural de Irlanda se ve en las notas de defunción de los arpistas y en los anales de origen. Los Anales de Loch Cé registraron la muerte en 1225 de Vicario de Cong (profesor de canto y arpa que inventó un ajuste desconocido hasta entonces) y en los Anales de Ulster se señala la muerte en el año 1496 de Florencia Corcoran (arpista y cantante). También se mencionan muchos arpistas en los documentos del Estado inglés⁽²¹⁾.

(17) John Ceiriog Hughes (1832-1887) fue arpista y poeta, contemporáneo y amigo del también arpista y poeta Idris Fychan (seudónimo de John Jones, 1825-1887).

(18) John Roberts (1816-1894), cuya madre fue miembro de la famosa familia Wood, fue un reputado intérprete de la época.

(19) Nansi Richards Jones (1888-1979) es una de las pocas arpistas galesas que alcanzó una gran técnica de este instrumento. Su discípula Ann Griffiths decidió aprender a tocarlo y con ello hacerlo pervivir, ya que existía una gran cantidad de música del siglo xviii que Haendel había escrito para el arpa triple. Nansi Richards Jones la animó no solo a estudiar las tradicionales técnicas folclóricas, sino también a explorar el repertorio clásico anterior, y de este modo, evitar que el arpa triple se convirtiera en pieza de museo.

(20) Chappell, W., 1859, 5.

(21) Breathnach, B., 1977, 666.



fig. 1. John Parry (1750-1783)



fig. 2. John Ceiriog Hughes (1832-1887) tocando el arpa en 1884



fig. 3. John Roberts (1816-1894)

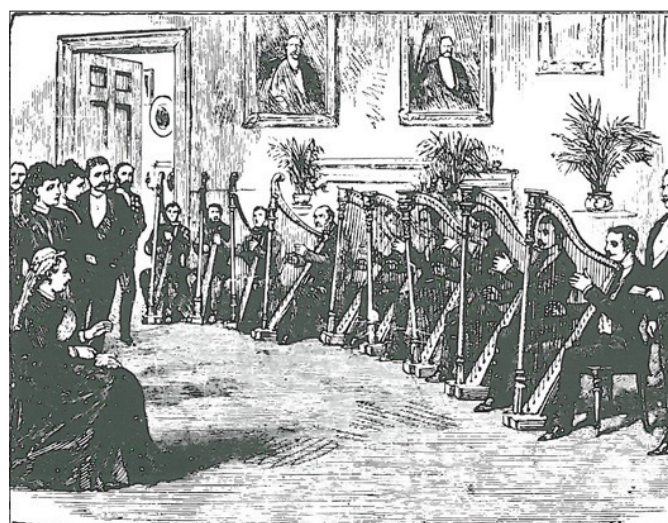


fig. 4. John Roberts y sus hijos tocando el arpa ante la reina Victoria en Palé Hall, Llandderfel, agosto, 1889.



fig. 5. Elizabeth Ann Williams (1870-1956). La fotografía se hizo en 1886 en el Royal Eisteddfod de Gales en Caerwys. Ann Williams ganó el primer premio (3 libras esterlinas) en un concurso de señoritas arpistas. El premio lo ideó Lord Tredegar y lo adjudicó el Dr. Joseph Parry, director del Welsh Collage of Music de Swansea. Colección fotográfica particular de María José Carralero Conde.

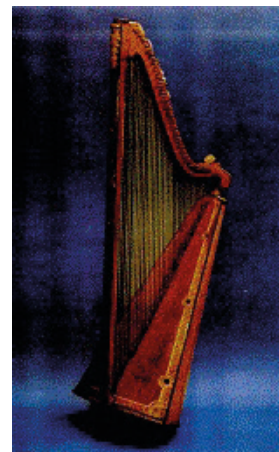


fig. 6. Arpa de tres órdenes folclórica galesa actual. Colección fotográfica particular de María José Carralero Conde.



fig. 7. Nansi Richards Jones (1888-1979)



fig. 8. Ann Griffiths. Colección fotográfica particular de María José Carralero Conde.

Aunque en Irlanda y Gales en los siglos posteriores el arpa se asoció en gran medida con lo que se denomina “música folclórica”, esto no fue sino la consecuencia de unas circunstancias políticas y sociales. El arpa ha sido en general un instrumento aristocrático, el arte de la nobleza, sobre todo en Irlanda en la época medieval. Era un objeto valioso, fabricado por un experto en instrumentos y con frecuencia exquisitamente decorado. Al ser un *harper* un músico especialista altamente cualificado, resultaba muy costoso de tutelar por parte de los mecenas⁽²²⁾.

La *luthería* entendida como el arte de construir instrumentos musicales, ha vivido una gran trayectoria a lo largo de la historia, tal y como se ha podido apreciar en los párrafos anteriores. En el campo de la fabricación del arpa tenemos constancia de que las arpas más antiguas eran construidas por los propios arpistas, generalmente de una orden. A partir de mediados del siglo XIV, tenemos noticia de la existencia de un arpa doble⁽²³⁾. Existen documentos recopilados por M. C. Gómez Muntané (1979) que corroboran su presencia en la vida musical del reino catalano-aragonés. Así, en una misiva remitida por el aún infante don Juan a la ciudad de Valencia en julio de 1378, se puede leer:

[...] digats a Ponç que fa los lahuts, que aba consell e acord del dit Matheu nos faça un arpa doble, e provehits que sien tots diez ensemps sus aco entro que la dita arpa sie acabada...⁽²⁴⁾.

Jacomí lo Begue, uno de los ministriles más apreciados por el futuro rey, el 23 de julio de ese mismo año solicita un arpa doble, laúdes y flautas. En otra carta del primogénito, de fecha 14 de septiembre de 1386, escribe:

[...] Fem vos saber que nos volem II arpes que sien bones e ben fetes a obs de Marti, nostre ministrer d arpa, que la una sia doble, e l altra simple e cascuna haia IIII palms d alta⁽²⁵⁾.

(22) Rimmer, J., 1977, 37.

(23) Véase definición de arpa doble (arpa con dos hileras de cuerdas) en el 3.1.2.

(24) Andrés, R., Eliot Garnier, J., 2001, 21.

(25) *Ibid.* La diferenciación entre arpa sencilla o “arpa sengla” y arpa doble queda, pues, bien trazada.



fig. 9. Recitador y harper interpretando ante su mecenas



fig. 10. Lámina Naderman, 1783. Colección Musée de la Musique, Musée de la Musique, París.

Hacia el año 1550 los avances culturales y el desarrollo armónico generan música más compleja. Las limitaciones del arpa diatónica se hacen evidentes. A partir de este momento los constructores buscan afanosamente soluciones que les permitan dotar a sus arpas del cromatismo indispensable para satisfacer las exigencias de las nuevas composiciones musicales pasando por arpas de dos y tres órdenes, arpas de ganchos, arpas de sencillo movimiento y arpas de pedal. En el siglo XVIII, los *luthiers* no dejaron de recibir encargos reales, lo que quedaba reflejado entre el nombre y la dirección del fabricante. Un buen ejemplo de calidad y durabilidad de estos instrumentos son las denominadas “arpas Naderman”. Asimismo, los maestros de arpa se sentían orgullosos de tener como alumnos a miembros de la nobleza, y la identidad de rango de determinados compositores figuraba en páginas con dedicatorias.

Con el nuevo mecanismo de pedales las arpas comienzan a construirse en talleres individuales especializados o por fabricantes de pianos, siguiendo la pauta señalada por las dos grandes figuras del siglo XIX, Érard y Pleyel. Así, la mayor parte de las arpas que llegaban a España durante dicho siglo fueron Érard y, en menor medida, Pleyel⁽²⁶⁾, mientras su distribución quedaba a cargo de los almacenes de música más importantes. Uno de los constructores de arpas de pedales de mayor renombre en España durante el siglo XIX fue Tiburcio Martín, residente en Madrid, que estuvo trabajando en París pensionado por el rey Fernando VII. Participó con sus arpas de pedales de movimiento simple y doble en las exposiciones de artes e industrias de Madrid de 1831 y 1841 en las que obtuvo medallas de plata. Los fabricantes de pianos de Hosseschrueders y Sobrinos comenzaron a construir arpas hacia 1830. En 1848 se anunciaba en La Coruña Manuel Piedras, con taller en la plaza del Corregidor de Orense. El anuncio de Piedras va dirigido a las señoritas y demás personas

(26) En 1897 la Casa Pleyel de París presenta una nueva versión de arpa cromática con un doble encordado entrecruzado que prescinde de los pedales, pero exige enormemente al ejecutante. Es voluminosa, pesada y con 78 cuerdas, que se consideran excesivas. Algunos compositores impresionistas crean piezas musicales para este instrumento que rápidamente cae en desuso y su repertorio es adoptado por el arpa tradicional.

cultas de La Coruña en clara alusión a la moda de salón. A finales del siglo XIX aparece también Manuel Sanseroni como fabricante de pianos en Madrid, única casa en reparaciones de arpas. De estos últimos autores no se conoce ningún arpa.

La labor desarrollada por los violeros en Hispanoamérica también ha sido relevante. Hacia el año 1700, el jesuita Antonio Sepp al frente de la misión de Yapeyú y músico ilustre, inicia a los nativos del lugar en el arte de tañer el arpa y los capacita en su construcción, junto a otros instrumentos destinados a la interpretación de música religiosa. En aquel entonces, el padre Antonio Sepp es también responsable de la formación del pueblo de San Juan Bautista en Paraguay. En un informe posterior detalla cómo deja establecidos los distintos cargos de administración y de artesanos, entre los que designa a dos fabricantes de laúdes y arpas. Hacia el año 1720, en la Ciudad de Córdoba, el jesuita Domenico Zipoli inicia una obra colosal que trasciende el Virreinato, además de escribir muchas piezas musicales con activa participación del arpa. Hacia el año 1750, otro jesuita, el alemán Florian Paucke, a cargo de la misión de San Javier en Santa Fe, desarrolla una gran labor musical entre los mocovíes; más tarde en sus memorias describe a un joven indio dotado especialmente para la ejecución del arpa. Con la expulsión de los jesuitas en 1767, estos primeros músicos constructores formados en las reducciones, transmiten su arte a sus descendientes y así por generaciones comienza a difundirse en Argentina y Paraguay integrando conjuntos de música popular. En Argentina el arpa criolla tuvo una gran difusión, sobre todo en Salta, Corrientes, Cuyo, Catamarca, Córdoba, Tucumán y Santiago del Estero. En San Juan y Mendoza estuvo en auge hasta mediados del siglo XIX. En Tucumán fueron renombrados sus artesanos, que construían la caja con madera de cedro, el clavijero de tarco y la columna de algarrobo. Siguiendo un proceso similar se generaliza, por lo tanto, el uso del instrumento en la música regional de distintas partes de América, en algunos casos con un desarrollo temprano como en México, Perú y Paraguay. Con la mejora en la calidad de su construcción y el perfeccionamiento de sus cuerdas y caja de resonancia, el arpa pasa a tener características propias según las regiones. Esto hace que empiece a ser conocida por el nombre de

su lugar de adopción, por ejemplo, arpa jarocho o mexicana, arpa llanera o venezolana, arpa peruana, arpa chilena, arpa paraguaya, arpa criolla en Argentina. Con todo, este instrumento se conoce genéricamente como “arpa india”.

Las arpas de inspiración barroca tienen todavía hoy un alto carácter cultural en Europa. Desde finales del siglo xvii, el arpa de tres órdenes se ha visto indefectiblemente unida al País de Gales y a los galeses. De ahí que, en el siglo xviii, surgieran *luthiers* de renombre en la construcción de este instrumento, entre ellos, David Evans o John Richards. Posteriormente, en el siglo xix, sobresalieron Bassett Jones y los fabricantes de Llanover y, en el siglo xx, John Weston Thomas (1921-1992).

En la actualidad, en el Reino Unido, otro *luthier* de alto prestigio en arpas de una, dos y tres órdenes de cuerdas es Simon Capp. De él destacan instrumentos como: “Spanish X Strung Harp”, un arpa de una orden inspirada en un cuadro español, *The Presentation of Christ in the Temple* de Diego Valentín Díaz, situado en el Museo Provincial de Pintura de Valladolid; “Este double Harp”, un arpa facsímil de la expuesta en la Galleria Estense (Módena, Italia); “Large Italianote T. Harp”, un arpa construida a partir del cuadro de Carlo Francesco Nuvolone. Este último modelo es muy probable que sea el arpa que C. Monteverdi utilizó para su ópera *Orfeo*.

En Escocia, contamos también con *luthiers* de renombre, por ejemplo, Tim Hobrough, conocido por la alta calidad de sus instrumentos. De él destacan arpas como: “Zurbarán”, un modelo de dos órdenes español del siglo xvii; “V. Galilei”, un arpa de dos órdenes paralela basada en el tratado *Dialogo Della Musica Antica e Della Moderna* de V. Galilei (1581); “Trabaci”, un arpa triple ideada para la realización del bajo continuo; “Nuvolone”, un modelo realizado a partir del cuadro de C. F. Nuvolone; “Small Triple Harp”, un arpa de tres órdenes inspirada en el cuadro de *Santa Cecilia* tañendo el arpa⁽²⁷⁾;

(27) En el cuadro de *santa Cecilia* de Pierre Mignard sito en el Musée du Louvre se representa a la santa, patrona de los Músicos, tocando el arpa. Santa Cecilia ha sido una de las mártires de la primitiva Iglesia de la que existen muchas versiones,

“Welsh Triple Harp”, un arpa que combina distintos modelos del Welsh Folk Museum; “USED Mersenne Triple Harp”, un tipo de arpa construida para Andrew Lawrence-King a partir del tratado *Harmonie Universelle* de Mersenne (1636); “Low-Cost Harp”, un arpa de bajo coste creada con cuerdas de nailon y pensada para estudiantes.

En línea con lo anterior, en España tenemos a Ramón Rodríguez Casal y Pedro Llopis. De este último destacan el arpa “Gara” y “Dorotea”. El arpa “Gara” está inspirada en el cuadro *la Adoración de los Pastores*, pintado a finales del siglo XVI por el artista orotavense Gaspar de Quevedo. Pedro Llopis reconstruyó este instrumento junto a Juana María Delgado y aseguró que había dado al instrumento el nombre de “Gara” en honor al pintor que lo representó. Es un arpa barroca española de dos órdenes de 47 cuerdas (29 diatónicas y 18 cromáticas), 3 salidas de aire de forma circular decoradas con lacería, puntos de encordadura en la tabla armónica protegidos con lañas de hierro, columna torneada en salomónico y decorada con un motivo floral incrustado en su extremo superior. De Pedro Llopis y Juana María Delgado es también la construcción nº 41 del arpa “Dorotea” encargada por el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca; su original se encuentra en el Museo Municipal de Ávila y fue construida en Barcelona en 1704 por Pere Elías. Este instrumento se compone de un orden diatónico de 29 cuerdas y un orden cromático de 18, ambos excéntricos con respecto al eje de simetría de acuerdo a las proporciones propuestas por fray Pablo Nasarre en su tratado.

historias, leyendas y representaciones con un denominador común, su figura junto a uno o varios instrumentos musicales.



fig. 11. Santa Cecilia de Pierre Mignard. Musée du Louvre, París.



fig. 12. "Arpa Zurbarán". Colección particular de María José Carralero Conde.

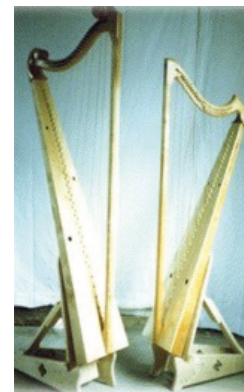


fig. 13. "Arpas Galilei", "Trabaci". Colección fotográfica particular de María José Carralero Conde.



fig. 14. La famiglia del Pittore de Carlo Francesco Nuvolone. Pinacoteca di Breta, Milán.

6.2. El arpa en las artes plásticas

En este capítulo se contemplan aquellas artes en las que en el devenir histórico el arpa aparece siempre representada con una finalidad determinada, bien sea religiosa, educativa, estética, como símbolo de pureza, del sonido acuático, de la naturaleza, etc. El arpa es motivo de inspiración de los más grandes artistas en sus más variadas expresiones, ningún otro instrumento es tantas veces representado siempre asociado con lo celestial, lo virtuoso y sublime.

6.2.1. El arpa en la escultura

Para complementar el estudio estilístico de una determinada obra escultórica, es cada vez más habitual realizar análisis minuciosos de los diversos elementos que la componen. Se trata de llegar al núcleo del mensaje y facilitar su comprensión, aunque para ello también se precise de un público experto. En el período medieval⁽²⁸⁾ y posteriores proliferaron estos sutiles juegos interpretativos; no sorprende por tanto que sus esculturas rebosen de objetos aparentemente superfluos, aunque constituyan en su mayoría la auténtica clave de la composición. Los personajes bíblicos, elementos religiosos y otros son algo más: muestran lecciones de carácter moralizador, acordes con los pensadores de la época.

Dentro de esta serie de objetos que nos presentan las esculturas más preciadas tienen un lugar destacado los relieves, entre ellos, los

(28) En las construcciones religiosas medievales (claustros, iglesias) la finalidad de la decoración era didáctica y los instrumentos musicales aluden a pasajes bíblicos. El ejemplo más conocido es sin duda el del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, con sus veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Para contemporizar con los fieles, se utilizaron los instrumentos de cuerda del momento (arpas, salterios, violas y el gran *organistrum*) y también calabazas a modo de maracas. En la entrada aparecen además cuatro ángeles, uno en cada esquina, con trompetas anunciando el Juicio final.

Este modelo de Compostela resulta tan impresionante, que se repite casi idéntico en iglesias cercanas como la de San Martín de Noia. Gracias a estas figuras ha sido posible la fabricación de estos instrumentos en la actualidad, aunque con grandes dificultades técnicas.



fig. 15. Estela de la Música. Piedra caliza procedente de Tello, período del rey Gudea, 2120-2152 a. C. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.



fig. 16. Relieve de Babilonia. El rey babilonio Melishishu II de Kudurru (1202-1188 a.C.) presentando a su hija (sosteniendo un arpa) a Nanai: la diosa de la salud y la medicina. Piedra caliza negra de Kudurru encontrada en Susa, Irán. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.

relacionados con la música, de ahí nuestro interés en analizar el instrumento musical que nos ocupa: el arpa. No hemos pretendido hacer un catálogo exhaustivo del tema, ni tampoco desentrañar su posible mensaje iconográfico, sino tratar de abrir nuevas líneas de trabajo en nuestro quehacer investigador y contribuir de algún modo al mejor conocimiento del fascinante mundo del arpa, cuya dimensión en el tiempo y en los ejemplos se nos hace inabarcable.

6.2.1.1. La Antigüedad

Las primeras representaciones de arpas talladas proceden de *Mesopotamia*. Al igual que otras artes, la escultura ha contado con imágenes de músicos arpistas que se han utilizado a modo de signo pictográfico; en su inmensa mayoría en relieves de piedra caliza. El arpa es, por tanto, uno de los instrumentos representados en bulto o relieve más antiguos⁽²⁹⁾.

Un arpa horizontal más o menos evolucionada la hallamos en los relieves del palacio de Nínive en Mesopotamia, cerca de Dur Sharrukin, cuya antigüedad puede fecharse alrededor del 700 a. C. Las cuerdas están colocadas horizontalmente con respecto a la posición del músico, que la tocaba de pie, y el mástil está constituido por una pieza cilíndrica que imita a modo de fantasía un brazo humano. Los bajosrelieves sumerios documentan la existencia de una viva actividad de la música profana; en ellos se representan escenas de fiestas, ceremonias y banquetes amenizados por músicos y bailarinas. Los sumerios cantaban y bailaban, ya fuera para conquistar el favor de los dioses, ya fuera en los diversos momentos de la vida social.

Numerosos relieves provenientes de distintos períodos de la *civilización egipcia* reflejan también la importancia y la evolución del instrumento en la vida cultural de este pueblo. Estas arpas tenían variedad de formas y tamaños; muchas de ellas se pueden ver en los monumentos de la antigua Tebas. En el arte egipcio diferenciamos el relieve de la pintura, aunque en ocasiones su aspecto y temática puedan confundirse dado el sutil grosor de las figuras talladas.

(29) Osses Adams, L., 2003, 2004.

El dios Bes se convierte en el dios más popular entre la gente común del antiguo Egipto. Asociado a este país, es probable que su nombre proceda de África en relación a una especie de chamán pigmeo con la cabeza leonina, que llevaba una diadema de plumas. El dios Bes aparece a menudo tocando el arpa, la flauta o el tamboril. Es pequeño, regordete, con una nariz chata, cejas espesas y grandes orejas, vestido con piel de leopardo. Esta apariencia cómica y grotesca se asoció a la música, la alegría y el baile. De ahí su atribución como dios de la danza y los instrumentos musicales. Conocido por sus habilidades musicales se convirtió en el protector de la diosa Hathor (diosa del amor, la alegría, la belleza y la música). En el Templo de Hathor en Dendera, al norte de Luxor, el elevado relieve pintado de Bes se encuentra cerca de la puerta romana. En el Templo de Hathor en Philea, en la isla de Biga en Asuán, la imagen de Bes bailando y tocando el arpa angular se talló en la columna del templo, singular representación si se tiene en cuenta la colocación del arpa contra el pecho del arpista. Este instrumento triangular, con las cuerdas colocadas verticalmente y el cuello y el resonador formando un ángulo agudo, se tocaba con ambas manos, sentado o de pie⁽³⁰⁾.

Reflejar la imagen real de la vida musical en el antiguo Egipto es complejo teniendo en cuenta la simbología mítica que envuelve cada aspecto del arte egipcio. Sin embargo, sin la evidencia pictórica del arpa en el arte literario y visual llevada a cabo por hábiles grabadores antiguos, y sin las escenas de los funerales musicales encontrados en las tumbas y pinturas murales, frescos y relieves, nuestro conocimiento de la música en el antiguo Egipto sería menos que completa. Muchas de

(30) El dios Bes aparece además representado como protector de la fertilidad, el parto y las mujeres y los niños. Uno de estos primeros retratos se encuentra en el templo mortuario de Hatshepsut de la Maatkare en Deir el Bahari en el Valle de los Reyes (1473-1458 a. C.) como símbolo de la madre de la reina Ahmose, que dio a luz a un niño, una mujer faraón de Egipto. El dios Bes era especialmente protector de los niños. Cuando estaban en peligro les hacía reír bailando y tocando instrumentos, así como les tranquilizaba tocando canciones de cuna cuando había que dormir. Uno de los primeros tatuajes conocidos considerado como el tributo a una deidad o como una conexión con lo divino, fue la imagen de Bes en el cuerpo de mujeres, bailarines, acróbatas y músicos. El tatuaje de Bes, a veces en las partes íntimas de las mujeres, podría haber tenido fines eróticos.



fig. 17. El dios Bes bailando y tocando el arpa. Detalle de la talla en el pilar del Templo de Hathor en Philea, Biga Island, Asuán. Dinastía ptolomeica, 332-430 a. C.



fig. 18. Fragmento de uno de los más de 1500 relieves encontrados cerca de Hermópolis en Amarna, la capital del faraón Akenatón y la reina Neferiti. A mediados del s. XIV a. C., Akenatón introdujo un culto monoteísta al sol. Imperio Nuevo, Egipto, 2º-1º milenio a. C. Norbert Schimmel Collection.



fig. 19. Relieve asirio. Músicos del ejército con timbales y arpas, s. X-VI a. C. Estela de piedra caliza del palacio de Asurbanipa, Nínive, Mesopotamia. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.



fig. 20. Relieve asirio. Un arpista en los jardines de Senaquerib, s. X-VI a. C. Piedra en bajorrelieve del palacio de Nínive, Mesopotamia. British Museum, Londres.

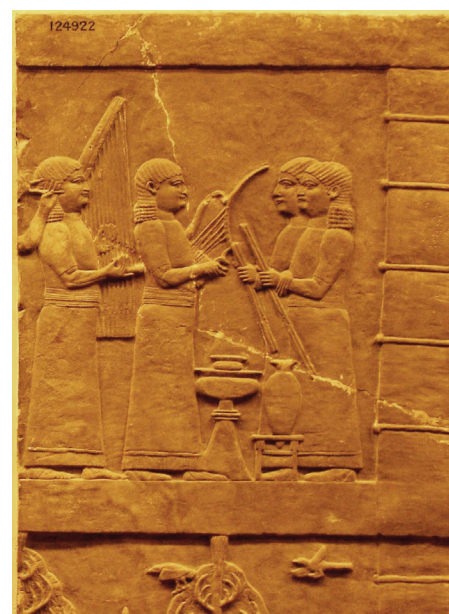


fig. 21. Piedra en bajorrelieve. La fiesta del jardín, s. VIII a. C. Detalle que muestra al rey y a la reina escuchando a un grupo de músicos de la corte asiria con arpas y flautas. Palacio de Asurbanipa, Nínive, Mesopotamia. British Museum, Londres.



fig. 22. Bajorrelieve asirio. Real Orquesta Elamita, s. VII a. C. Es evidente la influencia que ejercieron las culturas del Cercano Oriente en Grecia y Roma, los cordófonos delatan esa influencia.



fig. 23. Arpista y acróbatas. Bajorrelieve de piedra caliza cerca de la Capilla Blanca de Karnak, dedicado a Amon-Min, dios itifálico de la fertilidad. Imperio Medio, 2065-1785 a. C. Museo al Aire Libre de Karnak, Egipto.



fig. 24. Relieve Taq Bostán. La Persia Sasánida fue también heredera de los antiguos pobladores de la zona y cultivó la música utilizando este tipo de instrumentos tal y como podemos apreciar en el relieve de Taq Bostan. En este relieve vemos cómo un grupo de mujeres arpistas acompañan con su música al rey mientras caza.

estas escenas musicales muestran las manos de un arpista indicando proporciones musicales como la cuarta, la quinta y la octava, lo que nos sugiere el conocimiento esencial del sistema musical. El antiguo arte de la música fue siempre un complemento de la poesía, el canto y la danza.

A menudo los instrumentistas eran controlados por un *cheironomist*, un director titular que hacía las funciones de líder de grupo. Su trabajo consistía en dirigir a través de los gestos de sus manos o dedos a un conjunto de músicos adentrándoles en el arte de la polifonía primitiva. Los símbolos de “quironomía” indicaban los tonos de la escala pentatónica (una escala de cinco notas), utilizados principalmente en el Oriente, y sus notas accidentales (bemol o sostenido). Los *cheironomists* eran además generalmente cantantes, de ahí que a menudo se retrataran agarrando una de sus orejas con la mano como si quisieran escuchar mejor la proyección del sonido (todavía se hace por parte de algunos cantantes) o estrechando la garganta con su mano para alterar el sonido de su voz (esta técnica todavía se utiliza en el Medio Oriente). El canto musical se caracteriza por el *glissando*, una ejecución técnica todavía en uso.

Hubo muchos intentos para reproducir música del arte funerario. La notación musical del antiguo Egipto faraónico es casi desconocida, a excepción de unos pocos vestigios, como son los himnos de los textos de las pirámides⁽³¹⁾, invocación al dios Horus, y los himnos procesionales, a la diosa Hathor e Isis. Tal vez el sumo sacerdote no permitía la notación musical escrita al servicio del templo litúrgico-ritual, puesto que la música era un secreto sagrado y protegido realizado solamente por los iniciados.

Los conjuntos y orquestas egipcias estaban formados generalmente por instrumentos de cuerda (arpa, lira, laúd, guitarra), viento madera o viento metal (flauta, tubo doble, clarinete, trompeta, trompa) y percusión (tambores, campanas, pandereta, castañuelas) y un grupo especial llamado *clappers* (palmeros). Los arpistas en solitario a menudo

(31) El libro sagrado más antiguo de la pirámide del rey Unas (Wenis) de la dinastía V, 2375-2345 a. C., Imperio Antiguo.

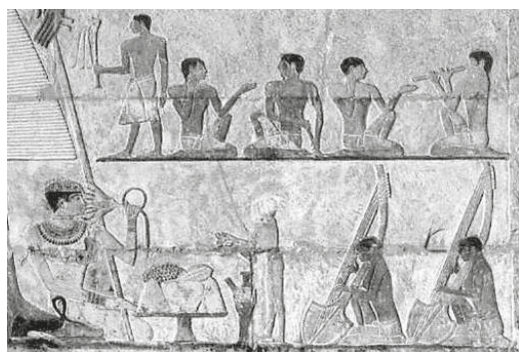


fig. 25. Detalle de una estela. Dos arpistas sentados tocando para los propietarios de la tumba de Nefer y Kahay. Tumba de Nefer y Kahay, Imperio Antiguo, dinastía V, 2498-1245 a. C. Necrópolis de Menfis en Saqqara.

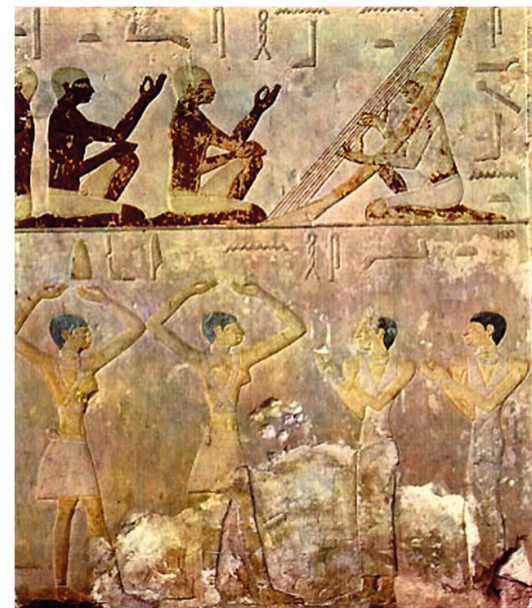


fig. 26. Detalle de un bajorrelieve. Un arpista tocando el arpa y dos cheironomists. Tumba de Ny Kheft Ka. Imperio Antiguo, dinastía V, 2498-2345 a. C. Estuco y piedra caliza. Necrópolis de Saqqara. Museo Egipcio de El Cairo.

eran cantantes; en el arte sobreviven obras que los muestran claramente moviendo los labios y tocando a su vez con otros instrumentos (flautas, arpas o laúdes) en conjuntos de dúo o trío.

En la mastaba de los cantantes profesionales, Nefer y Kahay, construida durante el reinado del último rey Unas de la dinastía V, Imperio Antiguo (2700-2200 a. C.), la estela funeraria en el vestíbulo se compone de dos registros o paneles. El registro inferior muestra dos instrumentistas sentados juntos, una mujer y un hombre, tocando arpas arqueadas de madera y de cuerdas verticales, mientras que en la parte superior del registro los *cheironomists* dirigen a un cantante y un músico tocando el doble clarinete o cornamusa. Las arpas están de pie en el suelo y los músicos arrodillados frente al instrumento. La mastaba de Nefer y Kahay en Saqqara, construida bajo los campos y jardines en el borde del valle del Nilo en la larga calzada, llamada Wenis Causeway, era una tumba no real de dos músicos estimados, un padre y un hijo. Ellos atraieron la atención de la corte real por la belleza de sus voces durante las actuaciones de los festivales mundanos y ceremonias religiosas. Fueron honrados con muchos títulos y reconocimientos, por lo que se les confirió el privilegio de construir su tumba en el complejo funerario del rey Unas. La mastaba representa el último testimonio sobre su identidad y las aspiraciones del propietario de la tumba.

Músicos, cantantes y bailarines de ambos sexos están tallados en bajorrelieve (estuco y piedra caliza) en la mastaba de Ny Kheft Ka sita en la ribera occidental del Nilo. Allí se han encontrado las mejores cante-
 ras de piedra caliza, justo enfrente del Desierto Occidental. Esta decoración arquitectónica pertenece a la dinastía V, Imperio Antiguo, y se encuentra expuesta en el Museo Egipcio de El Cairo. En este relieve de entretenimiento, el músico está tocando de rodillas un arpa arqueada de cuerdas verticales unidas a una caja de resonancia alargada. Al ser dirigido por dos *cheironomists* (líderes del conjunto), existe la posibilidad de un acompañamiento armónico por parte de los mismos.

En el sector noreste de la necrópolis menfita en Saqqara, la forma diagonal de las subidas de la pirámide es representativa del faraón Teti, fundador de la dinastía VI (2345-2181 a. C.). No muy lejos de allí se

construyeron mastabas imponentes, entre ellas, la tumba del oficial y visir Mereruka con 32 cámaras, de las cuales seis fueron destinadas a su esposa, la princesa Wadjet Khet Hor e hija del rey Teti. En esta mastaba se representa la escena de la cama matrimonial con la princesa tocando el arpa ante su esposo, el visir Mereruka⁽³²⁾. El tipo de arpa en forma de pala se ideó probablemente entre los Imperios Antiguo y Medio (ca. 2800 y 1640 a. C.), más tarde se sustituyó por el arpa en forma de cucharón, el instrumento más utilizado durante el Imperio Nuevo.

En casi todas las tumbas y mastabas egipcias de la Antigüedad, entre los motivos que representan toda la gama de las actividades diarias desde la agricultura a la pedicura, hubo escenas dedicadas por entero a la música, el entretenimiento y arpas de diferentes estilos y tamaños, de seis a veintidós cuerdas, a veces bellamente adornadas. El arpa arqueada primitiva y sencilla con pocas cuerdas había existido mucho antes en las civilizaciones prehistóricas.

La historia de la cultura del antiguo Egipto está escrita en los guiones de papiro, tallada en los templos e inscrita en las necrópolis a través de los nombres de los músicos y su vida profesional, a pesar de que algunas referencias son bastante escasas y oscuras. Durante milenios, la creatividad de los artistas y artesanos se convirtió en la parte más importante del desarrollo del arpa. Asimismo, los arpistas tuvieron un lugar privilegiado dentro de una sociedad egipcia jerárquicamente organizada y relacionada a menudo con la realeza. En Egipto, no había ninguna restricción de género para los arpistas, el instrumento se tocaba por hombres y mujeres. Algunas imágenes muestran hombres arpistas con las cabezas afeitadas, símbolo de la pureza física, mientras que otras los representan con barrigas grandes y protuberancias en su estómago, reflejo de una buena alimentación por parte de sus señores. Una categoría especial para un músico era tener problemas de visión o ser ciego, caso del arpista *harper*. En algunos períodos de la historia de Egipto a los músicos que no eran ciegos y que trabajaban en los templos y palacios del faraón, les vendaban los ojos con una

(32) Entre una docena de títulos en poder de Mereruka, destaca el de visir del rey del Alto y Bajo Egipto.

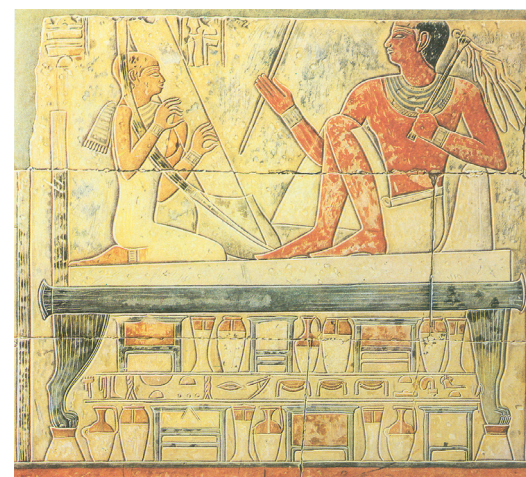


fig. 27. La esposa del visir Mereruka tocando el arpa en la cama matrimonial. Mastaba de Mereruka. Imperio Antiguo, dinastía VI, 2345-2181 a. C. Necrópolis de Saqqara. Thorne-Sagendorph Art Gallery, Keene State College, New Hampshire.



fig. 28. Estela. Arpista Neferhotpe tocando un arpa arqueada pequeña. Tumba de Nebsumenu y Sunebau. Imperio Medio, dinastía XII, 1991-1782 a.C. Necrópolis de El Khokha, oeste de Tebas.



fig. 29. Detalle de un relieve de piedra caliza. Arpista ciego tocando con la "orquesta" para el dueño de la tumba Patenemheb. Tumba de Patenemheb. Imperio Nuevo, dinastía XVI-II, 1570-1293 a.C. Necrópolis de Saqqara, Rijksmuseum van Oudheden, Egipto. Colección, Leiden.

banda blanca. La razón parecía ser de carácter práctico y simbólico, ya que en las ceremonias sagradas no se les permitía ver en presencia de dioses o reyes. Simbólicamente, se demostraba el poder del dios privando de la visión a los mortales ordinarios. Las mujeres músicas, sin embargo, no tenían ese tipo de restricciones. Se les permitió acercarse a sus divinidades, pues su feminidad tenía el don de deificar, adornar y pacificar.

Durante el período del Imperio Antiguo (2800-2250 a. C.), los nombres de los músicos sagrados aparecen en su mayoría en los registros de los templos conservados. Sin embargo, parece que fue en el Imperio Medio (2040-1640 a. C.), cuando los nombres de los músicos interpretando música secular mundana y cortés tuvo especial relevancia. Uno de los ejemplos iconográficos más interesantes es la estela funeraria que representa al arpista Neferhotpe (a veces escrito Neferhotep). En ella se escenifica a un Neferhotpe corpulento y sentado delante de la mesa de ofrendas y con los ojos entrecerrados; mientras con una mano agarra un arpa ovalada de ocho cuerdas, que apoya en su vientre, con la otra parece alcanzar la mesa para tomar alimento, simbolizando tal vez el eterno *gourmand*. La estela fue erigida por sus amigos los artesanos Nebsumenu y Sunebau, con la intención de mostrar al arpista, tal y como ellos lo recordaban.

En la tumba de Patenemheb, un sumo sacerdote de Ra, que sirvió durante el reinado del faraón Amenhotep IV en el Imperio Nuevo (1570-1070 a. C.), un relieve de piedra caliza compuesta de registros en la parte superior e inferior muestra un arpista ciego sentado y tocando un arpa pequeña apoyada en su pecho acompañando a una orquesta. Parece que la música era indispensable para el disfrute del banquete eterno de los fallecidos. A pesar de que la convención iconográfica ha cambiado poco, la forma y el estilo del arpa han variado a través de los siglos.

El décimo rey de la dinastía XVIII, el faraón Amenhotep IV (más conocido como Akhenatón o Echnaton) fue quizás el gobernante más controvertido de la historia egipcia. El comienzo de su reinado no marcó ninguna discontinuidad con su predecesor. Fue coronado en Karnak,

en el Gran Templo de Amón y, al igual que su padre Amenhotep III, se casó con una mujer que no era real, la bella Nefertiti. En los primeros años de su reinado, se dio cuenta del poder del sacerdocio del dios Amón y pronto introdujo un nuevo culto monoteísta al dios Atón, el disco solar que da vida. Cambió su nombre por el de Akhenatón o Echnaton y trasladó la capital de Tebas a la desértica ciudad de Amarna, en la orilla oriental del río Nilo, en el Egipto medio, donde él nació. Akhenaton no solo dirigió una reforma religiosa en el antiguo Egipto, también rompió un convenio vigente de arte egipcio, introduciendo un estilo artístico reflejando al rey con una deformación física inusual. El resultado fue una tendencia estilística en la que se le retrataba con sus deformidades físicas, incluso acompañado de su familia y un entorno de apariencia normal, ignorando retratos idealistas de la familia real de los períodos anteriores de la historia egipcia. En la tumba del gran sacerdote Merire de Amarna, llama la atención un arpista ciego tañendo un arpa semiesférica junto a un grupo de hombres que están cantando y aplaudiendo. Caras largas con barbas afiladas, cuello largo, brazos y dedos, vientres pesados y el agrandamiento de las mamas son características propias del período de Amarna.

Durante todos los períodos de la historia antigua egipcia, la música instrumental se utilizaba también como acompañamiento de las canciones. En las artes funerarias los arpistas agasajaban a los dioses cantando los himnos en favor de los difuntos. La hermosa estela en el Musée du Louvre de la dinastía XXI (1069-945 a. C.) representa a un arpista con el nombre de Djedkhonsuiuefankh (véase el epígrafe 6.2.2.1.). El arpista arrodillado está tocando el arpa ante la ofrenda de la tabla, mientras canta el himno al dios solar Ra Harakhte⁽³³⁾. En esta pintura se representa al músico Djedkhonsuiuefankh con un



fig. 30. Detalle de un relieve. El arpista ciego del período de Amarna. Tumba de Merire. Imperio Nuevo, dinastía XVIII, 1570-1293 a. C. Necrópolis de Tell El Amarna, ribera oriental del Nilo.

(33) Ra Harakhte, que significa Re Horus del Horizonte, está asociado a Horus el Viejo, que al igual que el dios Osiris o su hijo Horus, preside el destino de la persona fallecida. La cabeza de halcón (dios Horus) con el disco solar, el guardián del faraón, lleva las insignias faraónicas: mayal —el símbolo de Osiris— y un ladrón —el signo jeroglífico que significa “rey”—. El poderoso Horus sagrado se encuentra frecuentemente en las tumbas, en los ataúdes y relieves pintados, simbolizando curación y protección.



fig. 31. Arpista de Keros. Cícladas, 2000 a. C. Museo Arqueológico, Atenas. En este caso se trata de un instrumento de poco tamaño y manejable.

arpa coronada con la cabeza del faraón y cantando la *Canción de Harper*⁽³⁴⁾.

La versión original de la *Canción de Harper* se encontró cerca de la figura del arpista en la tumba de los faraones Intef, en la necrópolis de Dra Abu el Naga en Waset, dentro de la necrópolis occidental de Tebas. Es la versión más antigua de la canción o canto fúnebre (ca. 1160 a. C.) representada en la pared de la capilla del rey Inyoted Thebian, también conocido como Antef o Intef, de la dinastía XI del Imperio Medio (2040-1782 a. C.). La *Canción de Harper* se cantaba con el acompañamiento de arpa durante los banquetes funerarios para entretener a los invitados y sobrevivió hasta el Imperio Nuevo (1570-1070 a. C.). En este poema se mencionan dos nombres:

1. Imhotep, gran visir y sumo sacerdote, médico y arquitecto bajo el reinado de Zoser (Djoser), responsable de la pirámide de Zoser en Saqqara, ca. 2800 a. C., así como de su mastaba en la necrópolis de Menfis, actualmente enterrada bajo la arena.
2. Hordedef, príncipe de la dinastía IV y probablemente hijo de Khufu (Keops), maestro de obras de la gran pirámide de Giza.

La cultura desarrollada en las tumbas de las islas Cícladas ha dejado también muestras del uso de este instrumento. Son famosos los “arpistas de Keros”, pequeñas estatuillas de mármol provenientes del período Egeo, que documentan su presencia en la antigua Grecia desde el 3000 a. C. al 2000 a. C. Los arpistas de Keros se representan generalmente sentados en un taburete y en posición de tocar con el arpa apoyada en sus piernas. Los muebles no eran habituales en la época, de ahí que el uso de un taburete o silla tenga especial relevancia.

(34) La *Canción de Harper*, también conocida como *Canción del arpista*, fue traducida por Miriam Lichtheim y publicada en *Ancient Egyptian Literature*, vol. 1 (1975). Véase en el epígrafe 6.3.2. un extracto de la *Canción de Harper* (de la que solo existen dos versiones) traducido al castellano.

6.2.1.2. El período medieval

1. Irlanda e Islas Británicas

El problema del estudio de la existencia o evolución de los instrumentos se centra en los escasos restos que quedan de ellos, al estar normalmente contruidos en materiales perecederos; por ello, es su representación gráfica la que nos da cuenta de su existencia. Centrándonos en el arpa, uno de los instrumentos más característicos de los clasificados como cordófonos de cuerda punteados, los expertos coinciden en señalar a Irlanda y algunas zonas de las Islas Británicas como punto de origen de su expansión por la Europa medieval⁽³⁵⁾.

Muchas piedras talladas han sobrevivido desde los comienzos del Medievo en Irlanda y Escocia. El período medieval vio la evolución del cristianismo y el desarrollo de las agrupaciones políticas y de las naciones (Inglaterra, Escocia, Gales, etc.) que hoy conocemos. Las piedras talladas son en su mayoría cruces contruidas fuera de las iglesias importantes y centros eclesiásticos, adornadas a menudo con escenas de la Biblia, especialmente del Antiguo Testamento. Las escenas se esculpían en relieve y por lo general se pintaban en colores brillantes, aunque actualmente tras siglos de desgaste tengamos que imaginarlo.

Los primeros escultores y artistas medievales trataban de reflejar una idea mítica o religiosa en sus relieves, llegando a trabajar con tamaños distorsionados o diferentes de las cosas para alcanzar su propósito. Por

(35) Andrés, R., Eliot Garnier, 2001; Brenet, M., 1946; Bunting, E., 1983; Casares, E. (coord.), 2002; *Diccionario de autoridades*, 1726-1739; Ellis, O., 1991; Markuse, S., 1966; Pahissa, J., 1947; Pulver, J., 1923; Randel, D. M. (ed.), 1997; Saer, D. R., 1991; Stanley, S. (ed.), 2001. Al igual que Irlanda y Escocia, el País de Gales tiene una rica tradición histórica del arpa, aunque con múltiples diferencias, sobre todo en lo que se refiere a las cuerdas y forma del instrumento. Las primeras arpas irlandesas y escocesas se hacían con cuerdas de metal, mientras que en Gales y el resto de la Europa medieval occidental eran de tripa. En Gales, inicialmente se hicieron de tripa y más tarde de crin de caballo. A excepción de las arpas de Irlanda y Escocia, conocidas como "arpas irlandesas" y "arpas escocesas" o *pictas*, el resto de las arpas europeas recibieron el nombre de "arpas góticas". La forma del arpa gótica era más estilizada.

ejemplo, y por razones simbólicas, un mismo personaje podía aparecer dos veces en la misma escena. En el ciclo de las imágenes, común en este arte, el rey David fue un personaje decisivo. Según el mensaje artístico, había varias maneras de representarlo: como pastor, luchando contra un león, contra Goliat o tocando el arpa.

Estas imágenes de David tañendo el arpa aparecen en la escultura medieval temprana, y podrían derivar de las clásicas de Orfeo sentado en la parte trasera de un león pulsando la lira⁽³⁶⁾. Con el paso del tiempo, el león de cuatro patas y cabeza levantada se fue transformando en una silla de respaldo alto. La lira pasó de tener forma de *u* a tener forma de *c*, para convertirse finalmente en un objeto triangular en forma de arpa. Esto explica el que hayamos dividido las representaciones medievales de este instrumento según su forma⁽³⁷⁾.

Instrumentos alargados

Estos cordófonos tallados a base de piedras oblongas se describen generalmente como “liras”. De ahí que no los incluyamos.

Arpas en forma de *c*

Estas arpas se conocen como arpas arco y son propias del antiguo Egipto, África y Birmania. En Escocia, en la zona habitada por los *pictos*, se conservan todavía arpas arqueadas representadas en algunos de sus monumentos. El ejemplo más temprano se encuentra en un monumento conocido como Aberlemno. Este eje transversal de arenisca roja de más de nueve pies de altura está junto a la estrecha carretera que conduce de la ciudad de Forfar a la aldea de Aberlemno (Angus). La parte posterior está dividida en tres secciones e incluye tallas de símbolos *pictos* (diseños de una época anterior, cuyo significado aún no se ha descubierto), una escena de caza y una talla del rey David desgarrando las fauces de un león. Por encima y a la derecha de David, se representan dos de sus símbolos iconográficos: una oveja y un arpa. El arpa sola muestra una especie de interpretación



fig. 32. Aberlemno, Escocia.

(36) Buckley, A., 2003; Roe, H., 1949; Ross, A., 1998.

(37) *Ibid.*

alegórica del motivo de “David y el arpa”, convirtiéndose así en un símbolo importante para la asociación de David con la música y todo lo que ello implica para la mente medieval. El mismo tema aparece en un segundo monumento de Angus, en los brazos de la cruz de Aldbar, y también en la más septentrional de los monumentos del área Pict, el eje transversal de Nigg, aunque estos dos ejemplos los veremos más adelante en el apartado referente a las arpas triangulares.

No demasiado lejos, en Gask (Escocia), existe una cruz que contiene una escena muy similar a la de Aberlemno. Está en peores condiciones y hoy se ubica en el jardín de una casa privada. Un arpa proporcionada y redondeada aparece también y varias veces en los azulejos (ca. 1270) de la abadía inglesa de Chertsey, un establecimiento a unas diez millas del castillo de Windsor. Aquí no es David, sino el romance de Tristán e Isolda el que se registra de nuevo pictóricamente. En las escenas individuales realizadas en arcilla blanca sobre las baldosas de color rojo oscuro, Tristán toca el instrumento para el rey Mark, flota sobre un pequeño bote y da a Isolda una preciosa lección de arpa. En la isla de Iona, en la capilla de San Orán, la representación de otro arpista sentado en un pequeño barco aparece en un bloque de piedra muy erosionada. La figura de la navegación se ha identificado como un arpista del clan MacLean⁽³⁸⁾.

Arpas cuadrangulares y triangulares

En las cruces de piedra maciza del Medievo se tallaban escenas bíblicas para que el pueblo pudiera conocer y recordar las historias. En Irlanda no es difícil encontrarse con cruces en las que además es notable la talla de un arpa. Estas piedras muestran a menudo arpas triangulares y se conocen como “liras asimétricas”. Las imágenes (en su mayoría representando al rey David) en las cruces de los siglos IX a XI muestran, sin embargo, arpas o liras cuadrangulares. Muchas de ellas aparecen en la parte derecha del eje transversal.

Las primeras imágenes de Irlanda de un arpa triangular no aparecen hasta más tarde. Primero en metal, en un relicario del siglo XI (véase el

(38) Rensch, R., 1989, 64-65.



fig. 33. Arpa de la cruz Ullard, s. IX. Bunting, Condado de Kilkenny, Irlanda.



fig. 34. Cruz de Muiredach, s. XII. Monasterio Monasterboice, Irlanda.



fig. 35. El Arpista, s. VIII. Cruz de Monifieth, Escocia.

epígrafe 6.2.3.2.), y posteriormente en piedra, en el siglo XII. Un ejemplo pétreo lo encontramos en la parte trasera de la cruz Muiredach en la que se representa a Cristo juzgando las almas de los hombres. Cristo está en el centro y en la parte superior del brazo derecho de la cruz, aparece el rey David tocando el arpa entre dos ángeles. Está sentado en una silla muy pequeña y parece estar sosteniendo un arpa entre sus piernas. De ahí que algunos analistas la describan como “arpa-lira cuadrangular”. En la fotografía correspondiente pueden apreciarse todos los detalles, entre ellos, los lados rectos que conforman un triángulo evocador del arpa, coronado a su vez por un pájaro.

En Escocia también es común la presencia de arpas triangulares en cruces medievales y otras tallas de piedra; aquí su denominación es de “arpas *pictas*”. Las imágenes más antiguas datan del siglo IX y están en la costa este, en tallas de piedra *pictas*.

- Cruz de Monifieth (Escocia): En esta cruz aparece el rey David sentado en una silla de respaldo alto y tocando un arpa triangular. La cruz está bastante desgastada y la talla es un altorrelieve. Estuvo en el cementerio de Monifieth al nordeste de Dundee y actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Edimburgo.
- Cruz de Dupplin (Escocia): Esta impresionante cruz se levantó en la colina con vistas a Forteviot, la antigua capital real *picta*. Incluye un gran panel que posiblemente muestra al rey David tocando el arpa. David está fuera de proporción con cabeza gigante y pies pequeños. El arpa es grande y la silla muy pequeña con el respaldo tallado con un motivo animal. La cruz incluye una inscripción con los nombres reales en gaélico.
- Cruz de Aldbar (Escocia): Esta cruz muestra un arpa triangular con la columna curva simbolizando al rey David. Detrás de ella hay una barra recta y que algunos estudiosos sugieren que se trata de un tubo o silbato. Actualmente se ha trasladado a la catedral de Brechin.

- Cruz de Nigg (Escocia): Esta cruz muestra un arpa entre ovejas, probablemente simbolizando al rey David; el arpa es triangular y sus tres lados rectos. También se representan escenas de caza y al rey David luchando contra un león.
- Cruz de Ardchattan (Escocia): Esta cruz tiene tres figuras al lado del eje transversal; la de arriba es un arpa triangular, la del medio es un tubo triple y la más baja posiblemente sea un cuerno para beber. El borde de la losa está dañado y el arpa parece no tener columna.
- Lethendy (Escocia): En esta piedra aparecen dos músicos de pie, uno con un arpa triangular y otro con un tubo triple. Entre ellos hay un elemento rectangular que simula un tambor.

Estas tallas aparecen posteriormente más al oeste, datan del siglo xv y muestran una evolución gradual hacia la forma avanzada que tenían las arpas más antiguas y que sobreviven hoy en ciertas zonas gaélicas. En Escocia existen otras muchas imágenes en las que resulta imposible descifrar si se trata del rey David o de la presencia de un arpa. La cruz de Crail, por ejemplo, está extremadamente erosionada. En ella podemos ver una figura sentada en una silla de respaldo alto y que sostiene entre sus manos algo tan desgastado que no podríamos precisar si es un instrumento musical o un infante, quizás la escena muestra al rey David con el arpa o a la Virgen y el Niño. Otros ejemplos los hallamos en Kincardine, Saint Andrews, Kirriemuir y Kingoldrum.

La música del cielo en la escultura de las islas

Los ángeles se han asociado desde siempre al mundo celestial. Su imagen es tan identificable que se puede detectar casi de inmediato. Generalmente, se representan con dos alas, a veces con espadas o tocando impresionantes arpas. Según la tradición hay muchas clases de ángeles, entre otros, arcángeles, querubines, serafines, tronos o dominaciones. Aunque responden a una iconografía única, hay algunas excepciones, como los serafines que se representan con seis alas o los querubines, ángeles bebé que a menudo tocan una pequeña arpa.

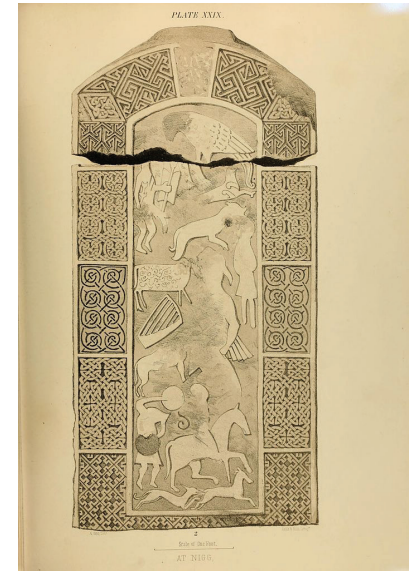


fig. 36. Cruz de Nigg, Escocia.



fig. 37. Ángel con arpa en el lado norte del coro, iglesia catedral de la Santísima Virgen María, Lincoln, Inglaterra (1275). La imagen del arpa parece ser de tipo irlandés.

Los querubines obtuvieron su cambio de imagen extremo gracias a los escultores del Renacimiento, quienes los representaron bailando y jugando en las tumbas infantiles⁽³⁹⁾.

En la Edad Media nos encontramos con otras esculturas en las que aparecen arpas y, a pesar de no ser ángeles quienes las portan, también representan este tipo de música denominada “del cielo”.

En el lado norte de la nave central de la catedral de Exeter, en el interior de la Galería del Trovador, nos encontramos con un grupo de músicos tocando diferentes instrumentos, entre ellos, el arpa. Sabido es que la Iglesia al principio no tuvo inconveniente alguno en representar a juglares-trovadores en sus catedrales para ilustrar los modos del *Canto Gregoriano*. Por lo que sabemos, las efigies fueron talladas a nivel local (es decir, en el oeste de Inglaterra) alrededor de 1350. Son de piedra, probablemente de piedra caliza y el tallado algo tosco en comparación con otros de la misma fecha. En la actualidad el coro de la catedral utiliza la galería el día de Navidad; a ella se accede subiendo una empinada escalera de caracol.

Analizando la cronología de la música del cielo, resulta evidente que uno de sus principales símbolos es el arpa, con independencia de por quién sea tañida, ya sea el rey David, los ángeles, los trovadores o los figurantes en el árbol de Jesé.

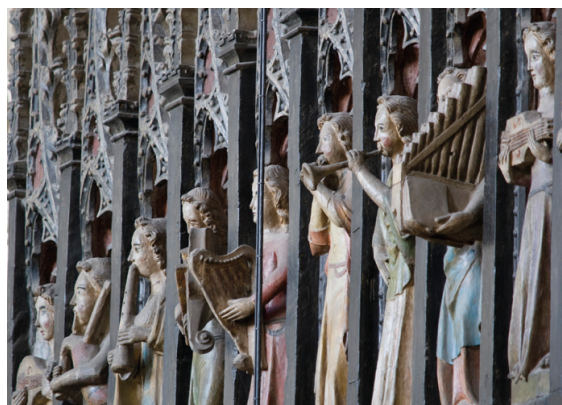


fig. 38. Músicos tocando instrumentos, entre otros, el arpa (ca. 1350). Lado oeste de la Galería del Trovador después de la restauración de 1976. Catedral de Exeter, Inglaterra.

(39) John Milton en su obra *El paraíso perdido* (1667) relaciona el mundo de los ángeles con el arpa.

2. El camino de Santiago

En el camino de Santiago, las representaciones del arpa dentro del marco occidental figuran en su mayoría en los monumentos de los siglos XII y XIII, bien sea en iglesias o en edificios civiles. En dichos monumentos, la imaginería de instrumentos en piedra de estos dos siglos pretende escenificar idealmente la ciudad de Jerusalén. Las iglesias del camino a Santiago se convierten así en una suerte de postas de peregrinación en las que se le recuerda al caminante, etapa tras etapa, la razón de ser de todo su sacrificio.

La expansión por Europa de determinados instrumentos se observa a través de su representación gráfica, así como sus similitudes y diferencias en formas y tamaños. No hay que olvidar que el artista al representar las imágenes solía o bien conceder algunas licencias a la imaginación y apartarse de la realidad concreta o bien, por necesidad, adaptarse a las diferentes normas que la representación de las artes visuales exigía según la época⁽⁴⁰⁾.

Dejando al margen la “rota” o “cítara”, vocablos propiamente medievales e imprecisos, pues aparecen referidos a diversos instrumentos de cuerda (arpa, lira, *fídula* o salterio), en la Edad Media se confundió a menudo el arpa con el salterio. Existen varios tipos de arpas claramente diferenciadas: arpas arqueadas y arpas triangulares. Las arpas de bastidor tienen una columna situada en la parte delantera delimitando el arpa y enmarcando las cuerdas. Estas, al igual que el salterio, van a tener su auge en la Edad Media. En estas arpas la caja de resonancia estaba en la parte inferior y el clavijero en la superior, y solo en algunas, la caja de resonancia se encontraba arriba y el clavijero abajo. Si a esto sumamos que ambos instrumentos se tocaban

(40) La Iglesia y la nobleza eran, sin duda, los que condicionaban la creación de las imágenes, al tener la posibilidad y la capacidad económica para actuar como mecenas de los artistas. Ante el pueblo la Iglesia tenía claro que la Biblia en imágenes era lo más adecuado para su educación; el acercamiento al pueblo y el intimismo fueron la tónica durante la Baja Edad Media. Por otro lado, la nobleza desde su posición también fue mecenas de las artes, tanto en las representaciones de la vida en la corte, óptimas para el reforzamiento y mantenimiento de su imagen soberana, como en las propias representaciones religiosas en las que solían figurar como donantes.

en posición vertical, salvo excepciones, son múltiples las razones de confusión entre arpa y salterio en la escultura medieval, especialmente en los relieves.

El arpa es un instrumento de cuerda y, al igual que el salterio, sus cuerdas tienen una longitud desigual y su forma es irregular, pero, mientras el arpa varía entre una forma arqueada y el triángulo, el salterio es fundamentalmente un instrumento triangular⁽⁴¹⁾. Existe además una diferencia fundamental entre el arpa y el salterio: mientras en el arpa las cuerdas pueden ser punteadas a ambos lados y son perpendiculares a la caja de resonancia, en el salterio, en cambio, las cuerdas solo pueden ser punteadas por un lado y corren paralelas a la base del triángulo o trapecio⁽⁴²⁾. Sin embargo, vemos cómo en muchas representaciones van en sentido contrario, lo que indica el poco cuidado que ponían algunos artistas en reproducir con fidelidad los instrumentos musicales: ¿capricho del artista o plasmación de la realidad? Lo que sí es cierto es que no había una uniformidad en la representación plástica de los instrumentos, aunque se hicieran con arreglo a un cierto patrón. ¿Cómo los denominamos? ¿Arpa, salterio, “arpa-salterio”? ¿Qué ocurre además cuando vemos un instrumento triangular y el relieve nos impide apreciar el resto de sus características o cuando el artista da rienda suelta a su imaginación y mezcla aspectos propios de ambos instrumentos?

En este capítulo denominaremos “arpas” a los instrumentos claramente identificables y “arpas-salterios” a aquellos que no se perciben con total nitidez.

Con todo, no podemos dejar de barajar la realidad de que más del noventa por ciento de las representaciones de músicos en piedra en

(41) El triángulo puede ser equilátero o rectángulo, pero muy a menudo es reducido a trapecio por la supresión de uno de los ángulos. Como es natural, de estas tres formas principales hubo muchas variaciones a lo largo de la Edad Media.

(42) Algunas fuentes creen que el salterio podría tener una segunda caja de resonancia semejante a la del arpa. Ch. Rault ha bautizado este instrumento con el nombre de “rota-(p)salterio” o “rota” y ha especulado sobre la posibilidad de que tuviera cuerdas a ambos lados de la caja de resonancia vertical. Rault, Ch., 2000, 224-315.

las iglesias europeas, ya sean con arpas o arpas-salterio, se distribuyen a lo largo del camino de Santiago desde Francia a Compostela y guardan una estrecha relación con la peregrinación como estampas catequéticas para los peregrinos; ampliación de la riquísima *imago musicae* que acompaña y refuerza todo el tema penitencial. Los ejemplos de representaciones escultóricas del período románico en Europa se inician en Francia, a la que recurrimos seleccionando algunos ejemplos significativos. Asimismo, siendo España recorrido ineludible en el camino de Santiago, hemos optado por el análisis de su escultura medieval, dada la enorme dispersión y abundancia de estas representaciones en toda la Europa cristiana.

Francia

Las iglesias francesas que forman parte de los monumentos del camino están en su mayoría en un buen estado de conservación, lo que supone una recompensa añadida para el peregrino. Consideradas como las más puras iglesias de Francia o al menos las más bellas, algunas son parte del patrimonio mundial de la Unesco y se han convertido en verdaderas obras de arte del románico y también del gótico⁽⁴³⁾.

En la iconografía del románico francés es muy frecuente representar el asno tocando el arpa o similares en una tradición de taller, especialmente en la zona borgoñona. La elección de este instrumento se repite con tal frecuencia en esta situación que resulta difícil imaginar que no esconda alguna intención particular. El significado de la presencia reiterada de estos animales resulta confuso: ¿son obra del capricho o se trata de una referencia simbólica particular a la que estarían haciendo alusión los escultores del Medievo? La imagen del zafio pretencioso implica, en principio, una intención moral de prevención contra el orgullo. Sin embargo, no es la única que preside explícitamente su expansión. Según V-H. Debidour en *Le bestiaire sculpté en France*, el asno acariciando con sus rudos cascos las cuerdas del instrumento es ante todo una broma y como tal se ha impuesto⁽⁴⁴⁾. Otra versión proce-

(43) Para este capítulo nos han servido de referencia las siguientes fuentes: Blanc, A. y Blanc, R., 2004, 2006; Crozet, R., 1948, 1996; Pérez, L. (coord.), 2000.

(44) Debidour, V-H., 1961, 255-258.



fig. 39. Geografía de los caminos de Santiago

dente de Oriente, a través de Gundisalvus, quien en el siglo XIII tradujo textos árabes al latín con ayuda de Juan de Sevilla, dice así:

[...] quien no se emociona (...) cuando sus dedos recorren las cuerdas del laúd y no queda impresionado por la música y la melodía (...) es un perturbado de nacimiento, y no cabe duda de que participa de la naturaleza del asno⁽⁴⁵⁾.

En suma, vemos cómo el sentido de la imagen, tomada de la Antigüedad y difundida por Boecio, se amplía. El burro se transforma así en un comparsa del tema folclórico universal de los animales músicos que, de hecho, aparece ya en Egipto y Caldea. Desde entonces, la farándula de animales músicos (monos, cerdos, cabras, etc.) se sumará a la cofradía. El asno con el arpa es la representación más recurrente en la escultura románica francesa, aunque en ocasiones también veamos otro tipo de animales como carneros o monos, incluso el diablo, casi siempre en canecillos bajo las cornisas, lugar destinado a las figuras de contenido moralizador.

En el período gótico se observa un cambio en la iconografía de la escultura francesa en lo que se refiere al uso del arpa en los edificios religiosos. El rey David acapara ahora casi todo el protagonismo y relega al bestiario románico; no obstante, también encontramos representados otros personajes bíblicos como la Virgen María.

Los peregrinos procedentes de Europa recorrían Francia a través de cuatro caminos principales que se unían en los Pirineos: el camino de Tours o *Via Turonensis*, el camino de Limoges o *Via Lemovicensis*, el camino de Le Puy o *Via Podiensis* y el camino de Toulouse o *Via Arletanensis*. Muchas son las rutas alternativas, aunque para simplificar hemos querido reducirlas a estas cuatro. El catálogo destaca en cada una de ellas obras significativas para el estudio del arpa en el románico y gótico.



fig. 40. Las cuatro vías principales del camino de Santiago en Francia

(45) Martín Moreno, A., 1985, 72.

1. El camino de Tours o *Via Turonensis*. Es la ruta más septentrional de Francia, parte de París, atraviesa lugares tan importantes como Orleans o Burdeos y desemboca en Roncesvalles.

a. Románico

Centre (ASNO): Capitel de la abadía de Fleury de St. Benoit sur Loire (Loiret), siglo XII. Loiret es un departamento francés situado en la región de Centro, debe su nombre al río Loiret. Aquí sita la abadía de Fleury, en cuyo capitel sorprende encontrar a un hombre violinista tocando junto a un arpista equino.

Poituu-Charentes: Iglesia de St. Porchaire (ASNO), iglesia de Ste. Radegonde (ASNO) y catedral de St. Pierre (HÍBRIDO) en Poitiers (Viena). En estas tres iglesias encontramos nuevamente representaciones de arpas en manos de animales músicos. Quizás la más curiosa sea la de la catedral de St. Pierre, protagonizada por un ser con características de varias especies, que hacen imposible el poder identificarlo.

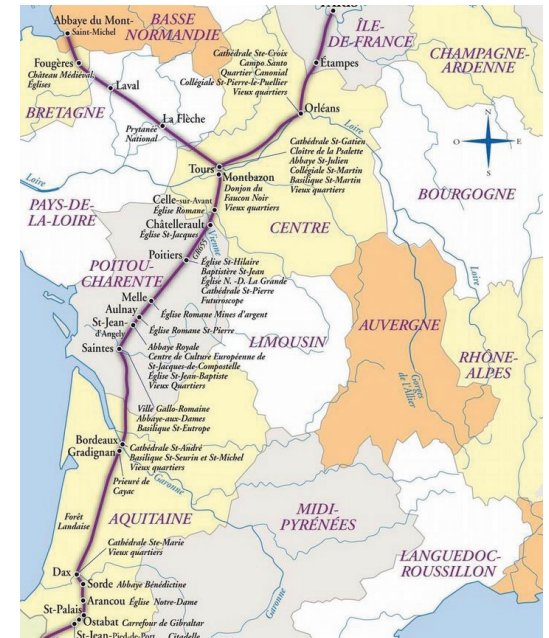


fig. 41. El camino de Tours o *Via Turonensis*



fig. 42. Asno tocando arpa. Abadía de Fleury de St. Benoit sur Loire (Loiret), ss. XI-XII. Músico e instrumento de perfil, nº de cuerdas: 7, columna curvada, actitud de interpretación.



fig. 43. Asno tocando arpa. Iglesia de Ste. Radegonde, Poitiers (Viena), s. XIII.



fig. 44. Mono tocando el arpa en un modillón de la iglesia parroquial de Surgères, s. XII. Músico de frente, nº de cuerdas: 5-6, nº clavijas: 2x5/6, columna curvada, actitud de interpretación.



fig. 45. Asno tocando arpa. Dovelaje exterior del pórtico sur de la iglesia de St. Pierre (Aulnay de Saintonge), mediados del s. XII. Músico e instrumento de perfil, nº de cuerdas: 13-14, nº de clavijas: 1x9, columna curvada, actitud de interpretación.

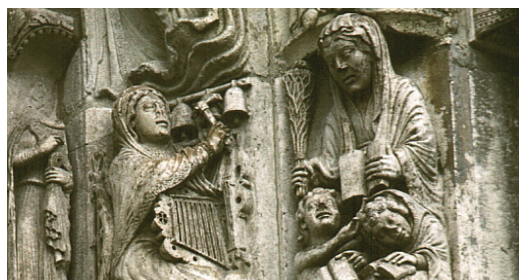


fig. 46. Representación de la música. Portada de la Virgen de la catedral de Chartres.

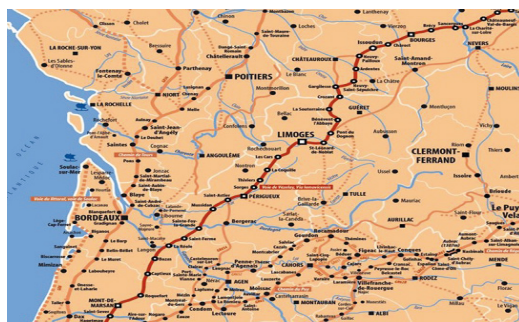


fig. 47. El camino de Limoges o *Vía Lemovicensis*

Poitou-Charentes (MONO): Canecillo de la iglesia parroquial de Surgères (Charente Maritime), siglo XII. Surgères es una población y comuna francesa situada en la región de Poitou-Charentes, departamento de Charente Marítimo, en el distrito de Rochefort. Es el *chef-lieu* y mayor población del cantón de Surgères. Un ridículo animal identificado como mono tañe delicadamente con sus largos dedos el instrumento en uno de los canecillos de la iglesia de Charente.

Poitou-Charentes (ASNO): Dovelaje de la iglesia parroquial de Aulnay de Saintonge (Charente), siglo XII. El pórtico sur, joya de la iglesia, se destaca por sus cuatro dovelajes adornados con el bestiario románico, los ancianos del Apocalipsis, los apóstoles y profetas. El tema del músico asno, evocando un patán ignorante y pretencioso, es común en la dovela del bestiario. Los cascos de burro acariciando las cuerdas de su instrumento es ante todo una escena cómica, sin que pueda adivinarse precisamente un papel celestial en el hecho musical.

b. Gótico

Centre (VIRGEN): Pórtico Real de la Virgen de la catedral de Chartres (Indre et Loire). Representación de la música en la que aparece la Virgen María sosteniendo un arpa decorativa sobre sus piernas.

2. El camino de Limoges o *Vía Lemovicensis*. Toma su nombre de Limoges, aunque su punto de partida es la abadía de la Madeleine en Vézelay; se une con la *Vía Turonensis* y la *Vía Podiensis* en el pueblo vasco de Ostabat.

a. Románico

Centre (ASNO): Animal músico representado en un antiguo convento de Drevant (Cher) junto a la iglesia de St. Julien, siglo XII. Drevant es una población y comuna francesa situada en la región de Centro, departamento de Cher, en el distrito de St. Amand-Montrond y cantón de St. Amand-Montrond. De nuevo vemos la insistencia iconográfica en el burro arpista. El burro que produce música sin saber exactamente el cómo ni el porqué nos habla de un acto maravilloso de

humildad de los constructores, que aplican a menudo la tradición del oficio sin conocer las razones del mismo⁽⁴⁶⁾. Una vez más el tema del asno está presente en este período de la escultura.

Centre (ASNO): Animal músico en la iglesia de Ste. Jeanne de Lignières (Cher), siglo XII. Una vez más el asno es fuente de inspiración para los artistas de la época; en esta ocasión, el instrumento se utiliza por ambos lados, lo que evidencia ineludiblemente la figura de un arpa (y no de un salterio).

b. Gótico

Picardie (DAVID): Arquivolta de la portada central de la catedral de Nuestra señora de Laon (Aisne). La catedral de Nuestra Señora de Laon (fr.: Cathédrale Notre Dame de Laon) se inicia a mediados del siglo XII en incipiente estilo gótico, siendo cronológicamente una de las primeras catedrales góticas. Se la considera una de las primeras obras maestras del gótico francés y un ejemplo de la transición a este estilo desde el románico, pues fue construida antes que la catedral de París. Tuvo importancia histórica como etapa en el camino de Santiago y, actualmente, tras la supresión del obispado de Laon, tiene rango de iglesia parroquial. La estructuración simétrica de la portada es muy atractiva. Las arquivoltas exhiben pequeñas esculturas individuales en disposición longitudinal, en lugar de la disposición transversal o radial característica del románico. En ellas se representa al rey David con su arpa.

Bourgogne (ASNO): Capitel de la iglesia parroquial de St. Parize le Châtel de Metz (Nièvre), siglo XII. Nièvre es un departamento francés situado en la región de Borgoña. Originalmente se llamaba Nyèvre y debe su nombre al río homónimo. El relieve del asno tocando el arpa denota cierta tosquedad forzada por la posición del capitel.



fig. 48. Asno tocando el arpa. Antiguo convento junto a la iglesia de St. Julien de Drevant (Cher), s. XII.



fig. 49. Detalle del rey David tocando el arpa en la arquivolta de la portada central de la catedral de Nuestra Señora de Laon. Es fácil la identificación del rey David, no solo por la corona, sino que la lira, el arpa o el salterio son los instrumentos musicales que lo delatan iconográficamente.

(46) Cobreros, J., Morin. J. P., 1976, 151 y ss.

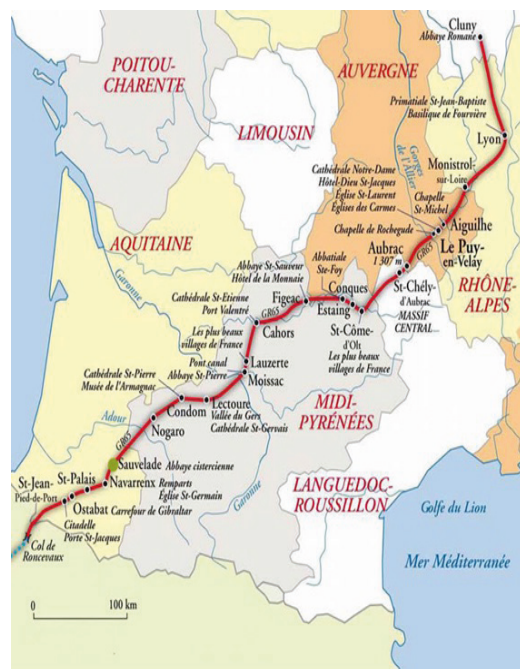


fig. 50. El camino de Le Puy o Vía Podiensis

3. El camino de Le Puy o *Via Podiensis*. A este camino se unían los peregrinos procedentes de Ginebra y Alemania, parte de Le Puy-en-Velay y acaba en Roncevaux.

a. Románico

Auvergne (ASNO): Capitel de la Iglesia de St. Julien de Meillers (Allier), siglo XII. Meillers es una población y comuna francesa situada en la región de Auvernia, departamento de Allier, en el distrito de Moulins y cantón de Souvigny. La iconografía del románico no se limita a arpas y salterios de pequeño formato, sino que incluye también grandes instrumentos con una gran caja de resonancia vertical, como la del arpa que toca el asno tallado en este capitel.

Auvergne (ASNO): Capitel de la iglesia parroquial de St. Nectaire (Puy de Dôme), siglo XII. Una vez más el burro parece simbolizar la ignorancia pretenciosa y la pereza espiritual a través del arte en las iglesias cristianas.



fig. 51. Asno tocando arpa. Pórtico de la iglesia románica de St. Julien (Meillers), ss. XI-XII. Músico e instrumento de perfil, nº de cuerdas: 5, nº clavijas: 1x5, columna curvada, oídos frontales, actitud de afinación.



fig. 52. Asno tocando arpa. Iglesia de St. Nectaire (Puy de Dôme), s. XII. Músico e instrumento de perfil, columna recta, actitud de interpretación.



fig. 53. Dos asnos con dos arpas. Basílica de St. Julien de Brioude (Hte. Loire), s. XII. Músico e instrumento de perfil, nº de cuerdas: 6, nº clavijas: 1x6, columna recta, dientes, actitud de afinación.

Auvergne (ASNOS): Capitel de la basílica de St. Julien de Brioude (Hte. Loire), siglo XII. Brioude (occitano: Briude) es una ciudad francesa situada en el departamento de Alto Loira en la región de Auvernia. Entre sus célebres monumentos destaca la basílica de St. Julien, donde encontramos bellos relieves con arpas en manos de figuras de animales muy estilizados.

Midi-Pyrénées (DIABLO): Bajorrelieve del pórtico este de la abadía de Ste. Foy de Conques (Aveyron), siglo XII. Conques es uno de los centros de peregrinación más importantes de Francia gracias a la abadía de Ste. Foy. Los peregrinos empezaron a llegar a este lugar en el siglo XI, cuando los monjes de la abadía obtuvieron las reliquias de Ste. Foy, una de las primeras mártires cristianas. Desde entonces es parada obligada del camino francés. El tímpano representa el Juicio final más completo del románico (ca. 1130), adelantándose, en algunos aspectos, a la iconografía del gótico. En la zona dedicada al infierno, un diablillo tiene un arpa-salterio que ha arrebatado a un pobre condenado que sufre el suplicio de arrancarle la lengua. La música es denunciada como un vicio o, al menos, ha arrastrado al pecado⁽⁴⁷⁾.



(47) En ocasiones será el propio demonio quien invite a la danza con su instrumento. Constituye una muy probable alusión a las pecaminosas connotaciones que se derivan de la música o del baile desenfrenado, a los que el propio demonio incita.



figs. 54 y 55. Diablo músico tirando de la lengua de un condenado y con un arpa-salterio. Infierno del tímpano del pórtico oeste, abadía de Ste. Foy (Conques), ca. 1130. Músico e instrumento de perfil, nº de cuerdas: 6-7, columna recta, actitud estática. Colección fotográfica de José Ramón Soralue Blond.

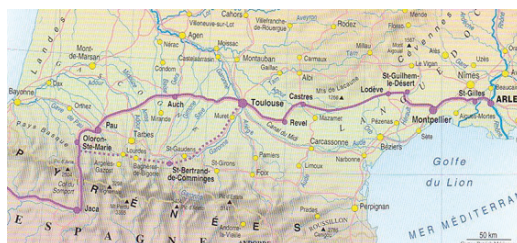


fig. 56. El camino de Toulouse o *Via Arletanensis*

4. El camino de Toulouse o *Via Arletanensis*. Parte de Arlés, de ahí que se conozca también como camino Arlés. Atraviesa el país y continúa en España con el nombre de camino aragonés hasta llegar al Puente la Reina donde se une al camino navarro.

a. Románico

Midi-Pyrénées (DAVID): Iglesia de Notre Dame de la Daurade o Ste. Marie de la Daurade de Toulouse (Hte. Garonne), siglo XII. Toulouse es uno de los grandes centros de peregrinación a las reliquias de san Saturnino y punto importante en el camino a Compostela. Su relación con España es muy grande, no solo por el apóstol y su basílica gallega, sino por los numerosos vínculos estilísticos con el arte románico español. El monasterio de la Daurade es un edificio relativamente moderno construido entre 1764 y 1883 que sustituye la antigua iglesia románica que amenazaba ruina.



fig. 57. Relieve en piedra que representa al rey David afinando el arpa, La Daurade, ca. 1165-1175. Musée des Augustins, Toulouse. Músico de frente, instrumento de perfil, nº de cuerdas: 5, columna curvada, actitud de afinar. Colección fotográfica de José Ramón Soraluze Blond.



fig. 58. Este capitel representa al rey David tocando un arpa-salterio y a sus músicos y es muestra del primer taller de La Daurade, ca. 1100-1110. Al igual que la imagen enigmática, parece un capitel continuo de dos columnas paralelas.

De la antigua basílica aún se conservan capiteles y relieves pertenecientes a su claustro en el museo de los agustinos de la ciudad. Uno de estos capiteles muestra al rey David con una pequeña arpa-salterio de ocho clavijas, aunque más interés y calidad tiene un relieve de la portada de la sala capitular, en el que el rey está sentado en una silla de tijera con una pierna colocada sobre la rodilla contraria, vestido con una túnica, brial hendido y manto, en cuyas telas se dibuja un fino plegado. Su figura y sus manos, de dedos alargados, son muy elegantes y rasgan las cuerdas de un arpa, con clavijero y mástil curvos. Está captado casi de perfil, salvo el rostro, y su efigie se cobija bajo arco de medio punto.

b. Gótico

Midi-Pyrénées (DAVID): Capitel jaqués imitado, aunque de forma más tosca, en el interior de la iglesia francesa de St. Mont (Gers) dedicada a san Juan Bautista. En él aparecen personajes muy semejantes, algunos de ellos casi copia (el arpista) de la obra aragonesa y otros extraños a ella, como la danzarina que arquea su cuerpo y echa la cabeza hacia atrás para alcanzar el suelo. El capitel de St. Mont ofrece ciertas dudas, ya que no se puede asegurar que refleje una iconografía davídica. El supuesto rey no lleva corona, aunque M. Durliat interpreta este relieve como una escena de David y sus músicos⁽⁴⁸⁾. Bien es verdad que no ayuda a esta clasificación su talla tosca y popular.

España

España conserva una rica colección de escultura románica a través del camino de Santiago, así como posteriormente con modelos de estilo gótico. La representación de arpas y arpas-salterio es numerosa y muy variada si la comparamos con otros países: los veinticuatro ancianos

(48) Durliat, M., 1990.

del Apocalipsis⁽⁴⁹⁾, el rey David⁽⁵⁰⁾, animales músicos⁽⁵¹⁾ y juglares⁽⁵²⁾ solos o acompañados por animadas escenas de contorsionistas o

(49) Una de las representaciones más emblemáticas en las que se encuadran arpas y arpas-salterio es la de los ancianos del Apocalipsis. Para los teólogos medievales, los veinticuatro Ancianos eran símbolos de los veinticuatro libros del Antiguo Testamento y también de los doce profetas y los doce apóstoles. La Antigua Ley servía de base y anunciaba la Nueva. La riqueza del pórtico compostelano y la perfección de los instrumentos representados contrasta con las obras de otros artesanos, que, inspirados en Compostela, esculpieron imágenes más modestas y con visibles imperfecciones cuando nos acercamos al detalle. Sus personajes se presentan afinando o sencillamente mostrando los instrumentos. La presencia de arpas y arpas-salterio en el Pórtico de la Gloria es significativa en relación a otros modelos, no es el caso de la catedral de Orense cuyo Pórtico del Paraíso ofrece un variado muestrario de uno y otro instrumento. En cualquier caso, desde los trabajos de Mateo, pasando por los de Gelmírez y culminando en San Martín de Noia, vemos una evolución similar a la de otros ejemplos de la época en Europa. El número de ancianos varía, no siempre están los veinticuatro como en Santiago de Compostela u Orense.

(50) La figura de David tocando el arpa o el arpa-salterio tiene una rica tradición iconográfica ligada al canto de los salmos. En salterios y misales aparece David penitente cantando un salmo mientras toca el arpa o postrado de rodillas dejando el instrumento a un lado. La imagen de David músico, solo o acompañado de otros intérpretes, es escena con identidad suficiente, pero a veces se pone en relación con la lucha ecuestre en memoria del enfrentamiento del israelita con Goliath. En los capiteles de algunas iglesias se talla la imagen del rey David con músicos, y próxima a esta representación vemos una lucha ecuestre en la que intervienen jinetes que se atacan con lanzas. En la significación y simbolismo de la imagen medieval, la representación de perfil de un personaje es signo de inferioridad, por lo que ningún profeta, y menos el rey David, podía ser representado de esta manera. Resulta conveniente diferenciar bien entre lo que F. Garnier llama el “estado” y la “acción”. Garnier, F., 1982, 125.

(51) La imaginería románica española con el animal músico de arpa se reduce al asno y al macho cabrío. Generalmente, se tallan en las ménsulas, aunque a veces encontramos trabajos más elaborados. Aunque el asno con el arpa simboliza la ignorancia, su sustitución por el macho cabrío, símbolo del diablo, transmite un significado muy diferente al denunciar el pecado de la lujuria que conduce al infierno. La música es considerada un vicio capaz de arrastrar a una vida licenciosa.

(52) El gusto del s. XII por mostrar la realidad cotidiana justifica la presencia de juglares en los canes, arquivoltas y capiteles de numerosas iglesias. Aunque al principio la Iglesia se mostró complaciente con la representación del juglar en sus templos para ilustrar los modos del *Canto Gregoriano*, posteriormente utilizó su imagen como denuncia de vida pecaminosa con alusiones a la lujuria.



fig. 60. El camino francés

1. El camino francés. El camino francés tiene dos entradas importantes en España, por Somport-Jaca y por Roncesvalles-Pamplona. Ambas rutas se unen en Ponte la Reina (Navarra) con lugares sobresalientes hasta llegar a Santiago de Compostela. A fin de no aislar el románico catalán, lo hemos incluido como prelude del camino francés.

a. Románico



fig. 61. Juglares con vihuela de arco oval, arpa y giga o *lyra* bizantina. Detalle del lateral inferior de la fachada de la iglesia del monasterio de Ripoll, s. XII.

Cataluña* (DAVID, JUGLAR): Relieves de la portada del monasterio de Sta. María de Ripoll (*Gerona*). En dos enfoques del pórtico de Ripoll se representa el arpa: el primero, a la izquierda de la puerta bajo la arquería, con la figura de David y sus músicos, uno por arco; el segundo, en uno de los relieves del lateral izquierdo de la portada con un juglar, cuyo deterioro impide una correcta identificación. David, sobre un trono y rodeado por cuatro músicos, ocupa un lugar destacado en el registro. Cada figura está enmarcada bajo un arco de medio punto y, excepto el rey, todos están de pie. Uno de los músicos toca un arpa y otro un pequeño salterio. Se trata de la ilustración del Salmo 150 en la que todos los pueblos están invitados a alabar a Dios con instrumentos musicales. En la zona inferior del lateral izquierdo del pórtico vemos otro arpa también del siglo XII, un instrumento arqueado de doce cuerdas de influencia francesa con la columna curvada y el clavijero recto. La tañe un juglar sentado, mientras otros dos de pie tocan la vihuela de arco y la giga y otro tercero danza. Todos están deteriorados y en muy mal estado de conservación. Un salterio en manos de un juglar lo encontramos también en el interior de una de las arquivoltas de la fachada.

Cataluña* (JUGLAR): Chambrana de la portada de la iglesia de Santa María de Covet (*Lérida*), siglo XII. En las arquivoltas encontramos varios saltimbanquis y otras figuras representando la música. En la chambrana vemos al arpista, cuyos sonos en este caso acompañan a figuras de índole negativa, como Adán y Eva después de la desobediencia. Esta visión lúdica del músico y los saltimbanquis junto a la expresión pesadosa de la primera pareja tiene connotaciones hedonistas, muy lejos de hacer alusión a una de las siete disciplinas de las artes

liberales o alabar a Dios. El arpa es sencilla de cinco cuerdas con el clavijero recto y la columna curva.

Cataluña* (DAVID): Capitel del claustro de la catedral vieja de *Lérida*, siglo XIII (transición al gótico). De la seo destacan los capiteles de las dos semicolumnas del pilar toral del crucero, lado de la Epístola. De izquierda a derecha vemos una sucesión de personajes que parecen tener un nexo entre ellos. Un hombre monta un león al que abre violentamente las fauces, ambos están de perfil en dirección hacia una figura coronada sentada frente al espectador y que sirve de eje central a la composición. Seguidamente, un jinete coronado se dirige hacia ellos con la diestra levantada a modo de saludo mientras su montura pisotea a un ser vencido. Finalmente, en un lateral, se ve a un David claramente identificable tocando el arpa; está sentado con las piernas cruzadas, postura que recuerda a otro relieve del rey con este mismo cordófono de la *Daurade* (Toulouse), pieza que se conserva en el museo de los agustinos de dicha ciudad. De las tres figuras coronadas de *Lérida*, dos probablemente se refieren al rey David, una como caballero victorioso sobre Goliat (jinete)⁽⁵⁵⁾ y otra como rey poeta y salmista (músico). El arpa es de tipo angular catalano-aragonesa de influencia irlandesa, cuadrangular y un tanto fantaseada. Tiene una abultada caja de resonancia con un agujero tornavoz en forma de estrella; la columna está formada por dos palos que dibujan un ángulo y tiene solamente cuatro cuerdas. Es de menor tamaño que las otras cuadrangulares, pues el rey David la tiene apoyada sobre sus rodillas.

Aragón (JUGLAR): Capitel del porche meridional de la catedral de *Jaca* (*Huesca*), siglo XII. La catedral jaquesa dispone de uno de los capiteles más completos con el rey David como poeta y salmista rodeado de once músicos que tocan los más variados instrumentos. El capitel se halla en la portada meridional, fuera del lugar original, y data del primer cuarto del siglo XII. La totalidad de los músicos se agrupan en una composición variada y compleja en las tres caras del capitel, ya sea sentados, de pie o agolpados unos con otros. El rey David ocupa el centro, entronizado en una silla cuyas patas acaban

(55) "El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos". *Sem. de Estudios de Arte y Arqueología*, 1979, 271 y ss.

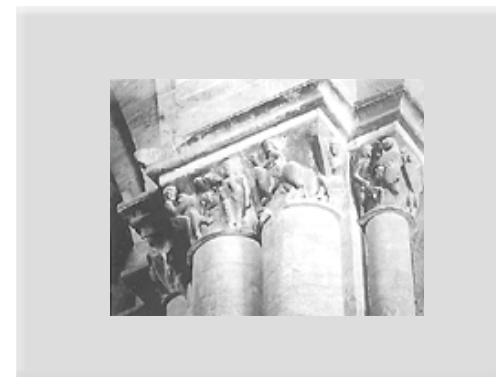


fig. 62. Capitel del pilar toral del crucero del lado de la Epístola de la catedral vieja de *Lérida*.



fig. 63. Juglar tocando el arpa junto a David. En este capitel el rey David va ataviado de un modo clásico con vestido de pliegues voluminosos y rostro bien trabajado, al igual que todos sus acompañantes. Este capitel tiene el interés añadido de contener una fuente para el estudio de los instrumentos de época medieval, ya que están trazados al detalle. En él se reproduce al rey David tocando la *fidula* y rodeado de músicos que tocan diferentes instrumentos musicales, entre ellos, el salterio (izquierda) y el arpa (derecha). Ambos instrumentos se utilizaban principalmente para acompañar los cantos de los salmos, como en este caso acompañando al rey David. El arpa es curva, sencilla, tiene nueve cuerdas, clavijero recto y columna esculpida en un segundo plano. Capitel del pórtico meridional de la catedral de *Jaca* (*Huesca*).

en garras y el asiento en cabezas de león, siguiendo el modelo romano de silla curul con patas plegables y asiento formado por una pieza de cuero o tela; este estilo se repite en la portada de Platerías. David, vestido con corona, túnica, manto y calzado, toca una pieza musical con una *fídula* y un arco de mango, acompañado por un tañedor de salterio de cuatro cuerdas y otro de arpa. Esta arpa es de influencia francesa, tiene nueve cuerdas, clavijero y caja de resonancia rectos y columna ligeramente curvada. En la cara lateral izquierda, un sonador de siringa y un músico de laúd, ambos de pie, un organista sentado ante un instrumento de siete tubos y un joven con una rodilla en tierra haciendo sonar un cuerno. En la cara lateral derecha, tras el arpista, aparecen cinco músicos con instrumentos de viento: dos cuernos, una siringa, un aerófono indefinido y una flauta de pico. El capitel de la catedral de Jaca es un buen documento que ilustra el auge de la música en el camino de peregrinación a comienzos del siglo XII⁽⁵⁶⁾.



fig. 64. Arpa de grandes dimensiones en manos de una juglaresa sentada cuyo instrumento le llega a la altura de la cabeza. Es un arpa angular de influencia irlandesa, cuadrangular (pues la caja de resonancia se dobla configurando dos secciones) y no se ve si tiene columna. Tiene siete cuerdas, de las que tres parten de la caja de resonancia y cuatro del cuarto lado que está apoyado en el suelo. Capitel del claustro de la galería meridional de la iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca).

Aragón (JUGLAR): Capitel del claustro de San Pedro el Viejo de Jaca (Huesca), ca. 1050-1090. La iglesia y el claustro de San Pedro el Viejo constituyen uno de los conjuntos más importantes del románico aragonés del siglo XII. Uno de los capiteles de la galería meridional muestra el tema del arpista y la bailarina en el que vemos cómo la mujer se arquea hacia atrás con las manos en la cadera, siguiendo los acordes de un músico de arpa. El instrumento es de siete cuerdas y cuadrangular con el cuarto lado apoyado en el suelo (aunque oculto por el tañedor) y con los dos vértices superiores decorados con cabezas de animales. Las otras caras del capitel se decoran con un centauro sagitario y una sirena.

Aragón (JUGLAR): Capitel de la portada meridional de la iglesia de Santiago de Agüero (Huesca), siglo XII. En un capitel de la

(56) Calahorra, P., Lacasta, J., Zaldívar, A., 1993. Maestro de Jaca sería el que traería al lugar la escultura monumental. Es un escultor que entiende bien el relieve y que trabaja a base de volúmenes. Otra característica de este maestro es la calidad de su talla fina, de más que correcta ejecución. El naturalismo que impregna su obra se aprecia en las correctas proporciones de las figuras, en la habilidad de la representación de los pliegues o en las vestiduras que casi poseen vida propia. Perfectamente testigos de todo ello son los capiteles del exterior y del interior de Jaca.

puerta meridional se muestra una escena de dos juglares y una bailarina, la figura de la derecha está cubierta con manto y capucha y hace sonar una *fídula* de dos cuerdas con el arco, mientras la soldadera danza y un arpista afina el instrumento. Este último está sentado con una pierna extendida para manejar el instrumento, mientras la mujer con las manos en la cintura espera a que le dé entrada a su actuación. Hay otra representación de arpa-salterio en un ábaco de un capitel del interior del ábside. Se trata de un instrumento de nueve cuerdas tañido por un joven que está sentado en el suelo; el relieve es muy tosco.

Aragón (JUGLAR): Capitel de la portada sur de la iglesia de San Nicolás de *El Frago* (Zaragoza). La música está presente en uno de los capiteles de la jamba derecha con un arpista y una bailarina que inclina el cuerpo hasta rozar el suelo con su larga cabellera. El relieve está muy desgastado.

Aragón (JUGLARES): Capitel de la portada sur y canecillo de la iglesia de San Miguel Arcángel de *Biota* (Zaragoza). La puerta se encuentra entre dos contrafuertes del muro sur y en el tímpano se representa el Juicio final. La iglesia está consagrada al arcángel, quien domina la composición en el momento de pesar las almas en presencia de demonios. Hay tres personajes sentados en el primer capitel de la jamba izquierda; el más joven, de larga melena, afina las cuerdas de un arpa cuadrangular, mientras que el de más edad abraza a una mujer que le corresponde en el gesto⁽⁵⁷⁾. La vestimenta del hombre maduro (manto sobre túnica) muestra una condición social superior a la de la mujer, cuya sencilla indumentaria es propia de una soldadera y, a juzgar por su ademán, es posible que se trate de un trovador, eslabón superior en la escala juglaresca. La iglesia de San Miguel de Biota nos ofrece por tanto la novedad de incorporar este tercer personaje que, sin ser intérprete, permanece sentado junto al arpista y a la soldadera, muy atento a la evolución de la música. En esta misma iglesia encontramos otro arpa cuadrangular en uno de sus canecillos en manos de un juglar.

(57) Crozet interpretó la escena como “una pareja de enamorados deleitados por la música del arpista”. Crozet, R., 1968, 53.

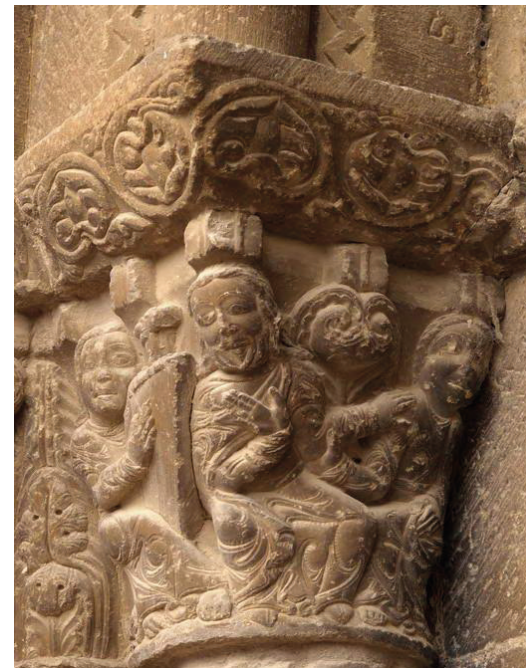


fig. 65. Juglar con arpa, trovador y danzarina. Capitel de la portada sur de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza).

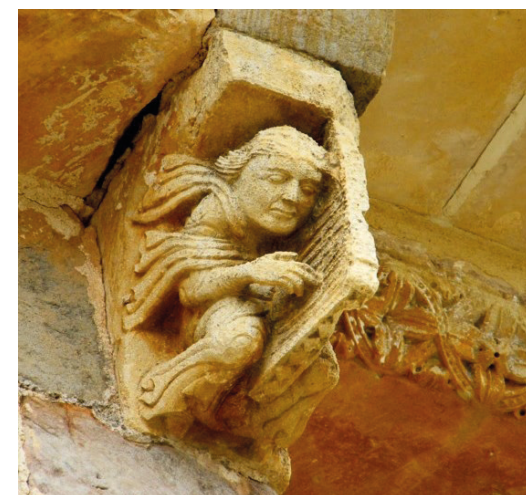


fig. 66. Canecillo. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza).

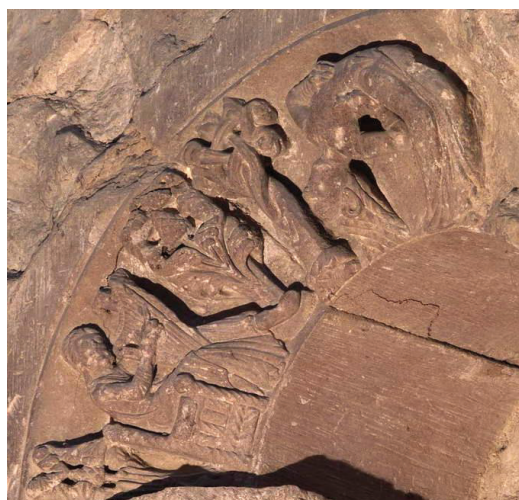


fig. 67. Grupo escultórico del interior del ábside de la seo de Zaragoza



fig. 68. Capitel de la portada oeste de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Arpa cuadrangular (aunque no se percibe bien si el vértice del triángulo lo tiene truncado), columna casi recta y clavijero en el que vemos una cabeza de animal tallado; el clavijero y la caja de resonancia están decorados a base de líneas entrecruzadas. La tañe un juglar mientras danza una peculiar bailarina de brazos en jarras que con una gran contorsión lleva su cabello al suelo.

Aragón (DAVID, JUGLAR): Relieve de la cabecera y arquivolta del ábside de la catedral de El Salvador de Zaragoza. En la parte inferior izquierda de un relieve tallado que sirve de soporte a un apóstol, se halla la escena de David y tres músicos sonrientes y sentados en sencillos bancos. David es el de mayor edad, tiene bigote y barba, frente a los rostros barbilampiños de sus acompañantes, y su aspecto es distinguido. Tañe un arpa triangular que apoya entre las rodillas. Dirige su mirada hacia el arpista sentado a su derecha, mientras los otros dos músicos están atentos, el uno al salterio de cinco cuerdas tañidas con plectros y el otro a unos crótalos y una campanilla. El rey David aparece de nuevo en el registro inferior de uno de los tres arcos de los que se compone cada parte del ábside. La arquivolta del arco en la que aparece tiene como tema ornamental el músico de arpa y la bailarina. La escena se desarrolla al aire libre en un paisaje adornado con dos sencillos árboles, uno con hojas que dejan ver una piña y el otro con tallos entrelazados. El arpista, vestido con túnica y manto y sentado en silla de alto respaldo, afina con su llave el arpa de catorce cuerdas, a la vez que una bailarina hace el número contorsionista. Es de resaltar la proximidad del arpista y la bailarina a la escena del rey David y sus músicos, por una posible conexión entre ambas representaciones, que recordarían a la temática del capitel de Saint-Mont⁽⁵⁸⁾.

Aragón (JUGLARES): Capitel de la portada oeste y arquivoltas de la portada norte de la iglesia de El Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), siglo XII. El pórtico oeste presenta en su tímpano el crismón sostenido por dos ángeles semiarrodillados y los capiteles lucen todo un muestrario de hojas, águilas, arpías, leones y música con el motivo de la arpista y la danzarina contorsionista. El músico engalanado afina el instrumento acabado en una cabeza de dragón y la mujer, con las manos en la cintura, inclina la cabeza hacia atrás, según el modelo que hemos visto en otros templos aragoneses. La portada norte se cobija bajo un pórtico moderno, tiene en su tímpano una llamativa última cena y unos sugerentes motivos en las arquivoltas, si bien están muy deterioradas. En la arquivolta más interior vemos un desfile de hombres y de animales monstruosos entre los que destaca una escena

(58) Ruiz Maldonado, M., 1997.

musical: un arpista sentado a ras de suelo y una contorsionista con la cabeza hacia atrás y las manos a la cadera.

Aragón (JUGLAR): Arquivolta de la puerta sur de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza). En las arquivoltas reina un mundo fantástico con diversidad de personajes pintorescos y fauna variada. No falta el tañedor de arpa y la mujer contorsionista que es ayudada por un hombre en su voltereta, motivo visto en el capitel de la nave. Encontramos de nuevo iconografía musical en tres modillones del ábside, un tañedor de arpa-salterio está sentado en el suelo y apoya el instrumento entre el hombro y las piernas.

Navarra (MÚSICO): Arquivolta de la portada del monasterio de San Salvador de Leire. En las arquivoltas reina la más absoluta fantasía donde vemos todo tipo de personajes y animales variados. En la chambrana, la dovela número 14 empezando por la izquierda acoge a un personaje sentado de forma obscena que tañe un instrumento musical tan tosco, que no podemos afirmar que se trate de un arpa aunque su forma parezca indicarlo.

Navarra (JUGLAR): Canecillo de la iglesia de San Martín de Artaiz, siglo XII. La portada sur destaca del muro, cobijada bajo un alero sustentado por siete modillones con representaciones de la vida cotidiana, como el guerrero, la mujer dando a luz, los músicos (con instrumentos de viento y cuerda) y la bailarina. El músico de cuerda está captado de frente y corresponde a un arpista, que junto con la bailarina son los canes que flanquean la tabica con el pesaje de las almas. Tañe un arpa de gran tamaño y de doble clavijero, que sujeta entre la barbilla y los pies. La mujer de cabellos largos, con las manos en jarras en actitud de bailar, viste traje talar como su acompañante.

Navarra (ASNO, DAVID): Ménsula de la portada del Juicio final y capitel del claustro de la colegiata de Santa María de Tudela^{*(59)}. La portada del Juicio final pertenece a la fachada principal, la

(59) Tudela no está en el camino de peregrinación jacobea sino a 80 km de Puente la Reina, importante punto de confluencia de las rutas francesas. Sin duda, sería visitado por los peregrinos que se dirigían a Compostela. El hecho de que exista una



fig. 69. Juglares. Arquivolta de la portada sur de la iglesia de Santa María Uncastillo (Zaragoza).



fig. 70. Juglar con arpa. Canecillo de la fachada de la iglesia de San Martín de Artaiz (Navarra), s. XII.



fig. 71. Arpa-salterio. Detalle de la fachada oeste de la colegiata (actualmente catedral) de Santa María de Tudela (Navarra).



fig. 72. El rey David tocando el arpa-salterio junto a sus músicos. Capitel de la crujía galería oeste del claustro de la catedral de Tudela (Navarra).

cual está ricamente adornada en sus ocho arquivoltas con un amplio programa de bienaventurados y condenados, así como en sus dieciséis capiteles con temas de la Creación. Por encima de la puerta, tres modillones soportan un curioso voladizo que sostiene la representación de una pequeña ciudad con un total de diez edificios de plantas diversas: circulares, cuadradas y rectangulares. Los citados modillones tienen tallados: un personaje que desquijara al león, una arpía y el burro que toca el arpa-salterio. El asno músico está sentado sobre sus cuartos traseros. El claustro de la colegiata se inició a finales del siglo XII. En uno de los capiteles de la crujía oeste se representa a David tañendo el arpa-salterio junto a tres músicos que tocan instrumentos de cuerda, algunos de ellos de difícil identificación por el mal estado de la piedra. Los cuatro personajes están sentados, uno en cada ángulo del capitel, separados por árboles voluminosos. David, el único que ciñe corona, está sentado en el suelo a la manera turca y pulsa con ambas manos las cuerdas del instrumento. La figura del rey, y sobre todo la de dos de sus compañeros, sentados con las piernas cruzadas, son particularmente dinámicas. Las telas caen en múltiples y finos pliegues, y las zonas del cuerpo sin cubrir revelan un buen conocimiento anatómico.

Navarra (CABRA): Modillón del ábside del antiguo monasterio de Nuestra Señora de Iratxe de *Pamplona*. En uno de los modillones del ábside principal aparece un macho cabrío tañendo el arpa cuyo vértice se apoya en el suelo. El animal sentado ajusta una clavija con una de las patas y con la otra rasga las cuerdas.

Navarra (MÚSICO): Canecillo de la ermita del Santo Cristo de Catalain de *Garinoain*, siglo XII. Los canes que recorren el templo son de talla tosca, dos de ellos presentan a un personaje con un arpa-salterio de doble clavijero en el momento de tocar y una figura que hace una cabriola, captada cabeza abajo.

Navarra (ASNO, JUGLAR): Capitel y canecillo exterior del Palacio Real de *Estella*. Es una edificación peculiar de arquitectura

parroquia y una cofradía dedicadas a Santiago, así como un hospital con su nombre y la asociación del apóstol con san Caprasio, cuyos restos se visitaban en el *Liber Sancti Iacobi*, dejan bien clara la integración de la villa navarra en la ruta.

navarra del último tercio del siglo XII de la que habitualmente se reproduce el capitel describiendo la lucha de Ferragut y Rolán. La figura del animal músico también está presente, aunque no suele aparecer en los catálogos⁽⁶⁰⁾. En el lateral izquierdo, un asno sentado en una silla o cátedra con peana toca un arpa-salterio, mientras un cuadrúpedo sentado sobre sus cuartos traseros le escucha atentamente con la boca abierta y la pata derecha levantada y apoyada en el instrumento. Aunque se alude a la interpretación clásica, este relieve puede constituir una cómica alegoría de aquellos que se empeñan en aprender y realizar labores para las que no están capacitados, quizás pensando en la música callejera. En el palacio de los Reyes de Estella vemos además un arpa en uno de sus canecillos en manos de un juglar.

Navarra (ANCIANO): Arquivolta de la puerta norte de la iglesia de San Miguel Arcángel de *Estella*. El arpa es el instrumento que tañe uno de los veinte ancianos del Apocalipsis (dos por dovela). Este anciano está situado en la primera dovela —izquierda— y forma pareja con un músico que toca un laúd de forma vertical y con el mástil en la parte superior. Al igual que el resto de sus acompañantes, está sentado y cruza las piernas para sostener el arpa entre las rodillas. La escena musical se repite en la iglesia, en un capitel de una ventana.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la portada principal de la iglesia de Santo Tomé (Santo Domingo) de *Soria**, siglo XII. Cuatro arquivoltas presentan temas del Nuevo Testamento, la más interior acomoda a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, dos por dovela. Casi todos lucen largas barbas y bigotes y llevan coronas y aureola; tañen entre otros instrumentos, vihuelas, gigas, salterios, *chifonías* y arpas⁽⁶¹⁾.

Castilla y León (ANCIANO): Capitel de la portada de la iglesia parroquial de *Torreandaluz* (*Soria**), siglo XII. El primer capitel de la izquierda presenta una escena musical con varios personajes. El del centro está tocando un arpa-salterio, luce corona y viste túnica y manto abrochado al pecho. La escena se desarrolla al aire libre en un



fig. 73. El asno toca el arpa-salterio y es escuchado por otro animal indeterminado, ambos se representan junto a una escena infernal en la que se condenan la avaricia y la lujuria. El asno con el arpa o arpa-salterio en los aledaños del infierno simboliza los efectos perjudiciales de la música profana. Capitel del palacio de los Reyes de Estella (Navarra).



fig. 74. Detalle de dos de los ancianos del Apocalipsis representados sobre el primer dovellaje del pórtico de la iglesia de Santo Domingo (Soria) tañendo el salterio horizontal (cítara) y el arpa-salterio. El escultor escogió dos maneras diferentes de representar instrumentos similares: el anciano nº 9 aparece en posición de tocar, mientras que el anciano nº 10 lo hace en actitud de afinar. Se trata de un arpa-salterio triangular muy sencilla de diez cuerdas con la columna ligeramente curvada y el clavijero recto, en la parte superior podemos ver la llave de afinar.

(60) *Catálogo monumental de Navarra*, 1982, 581 y ss.

(61) Álvarez Martínez, M. R., 1982, lám. 23.

paisaje con un árbol de retorcidas ramas y anchas hojas. Completan el grupo un hombre con igual vestimenta que está tocando el rabel y dos personajes con vihuela y laúd.

Castilla y León (MÚSICO): Canecillo de la ermita de *San Pedro de Tejada (Burgos)*. Los canes recorren todo el templo, incluida la torre sobre el crucero, y muestran representaciones religiosas y profanas: el pecado de Adán y Eva, personajes en actitudes obscenas, una mujer dando a luz, el espinario y varios músicos que tocan instrumentos de viento y cuerda, como el arpa.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la portada de *Nuestra Señora de la Llana de Cerezo de Riotirón (Burgos)*, siglo XII. Actualmente la portada ha sido trasladada al Paseo de la Isla de Burgos. En una arquivolta se representa a los ancianos del Apocalipsis sobre un fondo de follaje y pomas, en total son veintitrés figuras más el ángel que está en la clave. Ciñen corona y aureola, unos sujetan un vaso de perfume y, los más, instrumentos de cuerda, entre los que no falta el arpa. Muchos de ellos lucen largas barbas y algunos van por parejas en actitud de sostener un diálogo.



fig. 75. Ancianos del Apocalipsis. Arquivolta de la iglesia parroquial de Ahedo de Butrón (Burgos), s. XII.

Castilla y León (ANCIANOS): Arquivolta del pórtico de la iglesia parroquial de *Ahedo de Butrón (Burgos)*, siglo XII. La arquivolta reúne veinte ancianos del Apocalipsis presididos por un ángel que agita un incensario, todos participan en la teofanía. Van coronados y con aureola; unos sostienen pomos de perfumes y, los más, instrumentos de cuerda como violas, cítaras, salterios y arpas. Las arquivoltas restantes presentan baquetones lisos. Uno de los ancianos del Apocalipsis, el tercero a la derecha, tañe un arpa pequeña de seis cuerdas con la columna ligeramente curvada y la caja de resonancia y el clavijero rectos. El cuarto anciano a la izquierda apoya sobre sus rodillas otra arpa muy peculiar de forma cuadrangular, ya que la caja de resonancia se dobla y configura un ángulo llano. El clavijero es recto, no parece que tenga columna, y la caja y el clavijero están decorados con líneas entrecruzadas.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la portada de la iglesia parroquial de *Escalada (Burgos)*. Portada muy sencilla que tiene una arquivolta con los ancianos del Apocalipsis, alguno con arpa.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la portada de la iglesia parroquial de *Madrigal del Monte (Burgos)*. Portada rústica con representación de los ancianos del Apocalipsis y variedad de instrumentos musicales, entre los que no falta el arpa.

Castilla y León (JUGLAR): Arquivolta de la portada de la iglesia parroquial de *Miñón (Burgos)*. La portada luce arco apuntado con cuatro arquivoltas y otra más que hace de chambrana. Una de ellas presenta varios personajes muy toscos, casi todos son músicos y acróbatas, uno de estos juglares tañe un arpa.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la iglesia parroquial de *Moradillo de Sedano (Burgos)*. En la primera arquivolta están los veinticuatro ancianos del Apocalipsis dialogando de dos en dos, presididos por un ángel. La mayoría luce una corona fina y aureola; en sus manos sostienen ampollas de perfume, libros, rollos o tañen instrumentos musicales como el *organistrum* y el arpa-salterio. Los ancianos van esculpidos dos por dovela sentados en un banco y con variación de posturas: cruzando las piernas, los pies o bien una pierna sobre la rodilla contraria. El anciano que toca el arpa-salterio luce luengas barbas que le ocultan el pecho y, al igual que sus acompañantes, viste túnica y manto. Su mano izquierda se apoya en el clavijero mientras que la diestra pulsa las cuerdas. Está concentrado en la música, con los ojos semicerrados. Los intérpretes más próximos tañen lo que podría ser una viola con el clavijero hacia abajo y una *fidula* con un arco de mango.

Castilla y León (MÚSICO): Canecillo del ábside de Santa María la Real de *Cillamayor (Palencia)*, siglo XII. La iglesia tiene dos portadas (la norte, cegada, y la sur). Los canes del ábside muestran a algunos músicos de arpa y flauta, se trata de una escultura muy rústica.



fig. 76. Arquivolta de la portada de la iglesia parroquial de Moradillo de Sedano (Burgos).



fig. 77. Canecillo de la portada oeste de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia). Simpático burro conocido como el Burro de Frómista tocando un arpa (s. XI), sin que sepamos como pudo verse afectado por la restauración del templo hacia 1900 que incluso podía ser nueva. Músico e instrumento de frente, nº de cuerdas: 4, columna curvada, correa, actitud de interpretación.



fig. 78. Portada de San Pedro de Perazancas (Palencia), s. XII. Mujer tocando arpa. Músico e instrumento de frente, nº de cuerdas: 10/11, columna recta, oídos frontales, actitud de interpretación.

Castilla y León (ASNO): Canecillo de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), siglo XI. En uno de los canecillos del tejaro de la portada occidental, hay esculpido un asno que toca un arpa con las dos patas delanteras. Se puede ver que el instrumento lleva una correa que permite al animal colgárselo del cuello para así tener mayor libertad de movimiento. A un lado y otro del burro arpista existen, bajo el tejaro de la iglesia, otros dos canes que reproducen la imagen de un cuadrúpedo que se sujeta la cabeza, como si no pudiera resistir los sonos de su compañero. Lo mismo sucede con un animal con rasgos antropomorfos, que se tapa los oídos, en clara alusión al penoso sonido que emite un buen instrumento tañido por un ser infradotado.

Castilla y León (JUGLAR): Capitel de la iglesia de San Pedro de Moarves de Ojeda (Palencia). En los capiteles hay diversas escenas en las que no faltan los músicos, tales como un posible vihuelista con dos bailarinas (3º), un gaitero (4º) y un arpista (5º) representados en la jamba izquierda. El músico de arpa-salterio viste túnica y manto y luce una larga melena. Las zonas correspondientes al rostro y al instrumento están muy erosionadas, aunque su vestimenta señala una posición social elevada.

Castilla y León (MUJER): Dovela de la portada de San Pedro de Perazancas (Palencia), siglo XII. La portada de la iglesia se encuentra actualmente cubierta por un porche más moderno que ha desvirtuado su aspecto. Posee cuatro arquivoltas levemente apuntadas, la segunda la componen diversas dovelas en cada una de las cuales está tallada una imagen, entre ellas, la mujer que toca el arpa.

Castilla y León (MÚSICO): Arquivoltas de los portales meridionales de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia), siglo XIII (tardorrománico). La fachada por la que se accede habitualmente al templo y sobre la que domina un doble friso con la *Maiestas*, el Apostolado, la Anunciación y la Adoración a los Magos, tiene cinco arquivoltas. La más exterior presenta doce personajes músicos, todos ellos sentados, menos los de los extremos. Tocan instrumentos de viento y de cuerda, entre ellos, el arpa-salterio.

Castilla y León (MUJER): Arquivolta de la portada oeste de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (*Palencia*), siglo XII. Carrión de los Condes se asienta en pleno camino de Santiago, constituyendo uno de los lugares más ricos en arte, historia y monumentos de toda la ruta. La música está presente en tres dovelas: la nº 13 corresponde a una arpista, la nº 21 a un vihuelista y en el nº 22 se representa a una danzarina realizando un número acrobático. La arpista está sentada y vestida con túnica y manto prendido con fiador, luce larga melena y apoya su cabeza en el arpa de triple encordadura que sostiene en su regazo. La mujer está captada en el momento de tocar, ensimismada, con expresión concentrada escuchando los acordes musicales.

Castilla y León (DAVID): Sepulcro de la iglesia de San Pedro de Cisneros (*Palencia*), siglo XIII. Aunque la construcción del sepulcro, posterior al templo, está enmarcada a principios del gótico, algunos de sus elementos conservan todavía características del románico, como el tipo de arpa representada o el fondo semejante al coro pétreo de la catedral de Santiago, obra del maestro Mateo. El sepulcro incluye entre sus relieves una imagen de David músico que se halla junto a un personaje poco habitual, una mujer que simboliza la Iglesia. Esta alegoría muestra una figura femenina vestida con túnica, traje talar con cintillas y manto de cuerda con una corona similar a la de David. Tiene una mano en la cadera y en la diestra sostiene la maqueta de un templo. David tocando el arpa es visto en tres cuartos de perfil, lo que permite contemplar el lateral del banco en donde está sentado, adornado con un pequeño arco. Se encuentra en un momento de concentración y su diestra pulsa las cuerdas del instrumento.

Castilla y León (MÚSICO): Bajorrelieve de la enjuta izquierda de la Portada del Cordero de la iglesia de San Isidoro de León, siglos XI-XII. Arpa-salterio vertical angular de siete cuerdas en la que no se distingue bien si tiene columna, aunque quizás el artista la hizo coincidir con el final del relieve. Las cuerdas están sujetas tanto en la caja de resonancia como en el clavijero por una serie de botones. La tañe un músico apoyándola en la rodilla derecha situado junto a otros instrumentistas.



fig. 79. Arquivolta de la fachada oeste de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (Palencia), s. XII. Mujer con arpa de tres filas de trece clavijas dispuestas en tresbolillo. Resulta difícil comprender cómo las 39 clavijas cuidadosamente distribuidas podían coincidir con las 26 y 27 cuerdas representadas. En el extremo que sobresale del arpa, que está roto, quedaba un amplio lugar que permitiría la existencia de una cuadragésima llave de afinamiento en esta zona estropeada. Deberían de haber existido diez dobles órdenes en cada cara, a no ser que el escultor haya querido indicar que tanto las cuerdas como las clavijas eran más numerosas y decidiera representar muchas.



fig. 80. Portada del Cordero de la colegiata de San Isidoro (León).

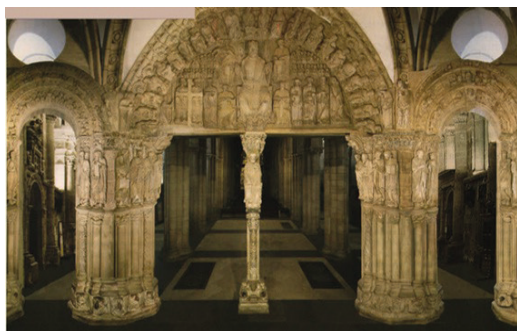


fig. 81. El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela es, sin duda, uno de sus elementos arquitectónicos más conocidos, a pesar de no formar parte del programa inicial del templo románico ideado en tiempos de Alfonso VI. El maestro Mateo comenzó la obra a petición de Fernando II, y la terminó en 1188. Para su realización, tuvo que derribar la fachada principal levantada cien años antes. Actualmente, el Pórtico de la Gloria se sitúa detrás de la gran fachada del Obradoiro, donde se encuentra la estatua exenta de David tocando un arpa-salterio. Esta obra maestra del s. XII se ha convertido en uno de los monumentos más emblemáticos del arte cristiano. El pórtico se compone de tres zonas bien diferenciadas, un gran arco central dividido por un parteluz y dos arcos laterales, que simbolizan diferentes episodios bíblicos. En el arco del centro, sujeto por el parteluz en el que aparece el árbol de Jesé, se representa a la Iglesia Católica; en el de la izquierda a la Iglesia de los judíos y en el de la derecha a la Iglesia de los infieles. En el arco central figura Cristo mostrando las cinco llagas, rostro sereno y cabeza orlada con un nimbo crucífero. Su tamaño desproporcionado se debe a la costumbre de los escultores medievales de agrandar sus figuras principales para dar mayor importancia al efecto general. En el interior de la arquivolta, sentados en un baquetón, están los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, dos a dos. Casi todos tienen instrumentos de cuerda y algunos también redomas. Unos aparecen afinando sus instrumentos y otros tañen desatendidamente un *pizzicato*.

Galicia (ANCIANOS): arquivolta del Pórtico de la Gloria de la catedral de *Santiago de Compostela (La Coruña)*. Es el caso más excepcional de la representación musical de la Edad Media y el ejemplo por excelencia en el que aparecen arpas y salterios verticales y horizontales (cítaras) claramente identificables. En el interior de la arquivolta, que presenta el habitual tema de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, se encuentran representados veintiún instrumentos musicales, todos ellos de cuerda. La distribución en lo referente a las arpas y su familia es la siguiente:

- **Dos arpas** representadas por los *ancianos* nº 8 y nº 19. En la época románica, el arpa era por lo general corpuda y de tamaño pequeño. La caja era bastante curva y tenía una columna notablemente arqueada. A diferencia del salterio y la cítara, sus cuerdas forman un plano perpendicular a la caja de resonancia.
- **Dos salterios** (también denominado salterio vertical⁽⁶²⁾, arpa-(p)salterio⁽⁶³⁾, rota-(p)salterio⁽⁶⁴⁾ o rota⁽⁶⁵⁾) en manos de los *ancianos* nº 5 y nº 18. Estos dos instrumentos se representan de forma triangular con cuerdas paralelas que corren sobre la caja y sostenidos en posición vertical. A diferencia de las arpas anteriormente citadas, en estos dos salterios no se podría acceder a las cuerdas del instrumento desde sus lados, pues la caja armónica no está situada en el extremo inferior de las cuerdas, sino ocupando toda la superficie del instrumento. Las cajas tienen forma triangular, en el lado superior están las clavijas y en otro de los lados se atan las cuerdas.
- **Dos cítaras** (también denominada salterio horizontal⁽⁶⁶⁾ o salterio⁽⁶⁷⁾) portadas por los *ancianos* nº 10 y nº 17. Las cítaras aparecen representadas con cajas trapezoidales y sostenidas sobre las

(62) Paniagua, C., 2002.

(63) Jensen, S., 1988.

(64) Rault, Ch., 2000.

(65) *Ibid.*

(66) Paniagua, C., 2002.

(67) Jensen, S., 1988.

rodillas. En una de ellas podemos apreciar las cuerdas paralelas, mientras que la otra carece de ellas. Si bien se trata de un instrumento parecido a los dos salterios anteriores, en cuanto a que las cuerdas corren sobre la superficie de la tapa superior de la caja armónica, hay algunas diferencias notables, por ejemplo, la cítara tiene dos lados iguales en tanto que en el salterio los tres lados de la caja son de diferente longitud. Es importante recordar, que para algunos comentaristas medievales, la diferenciación entre ambos instrumentos sigue sin estar clara.



fig. 82. Anciano nº 8: arpa. Es muy difícil llegar a una conclusión definitiva en lo referente al número real de cuerdas que tenían las arpas de la época. Por ejemplo, en el arpa que porta el anciano de esta imagen se representan diez clavijas y doce cuerdas.

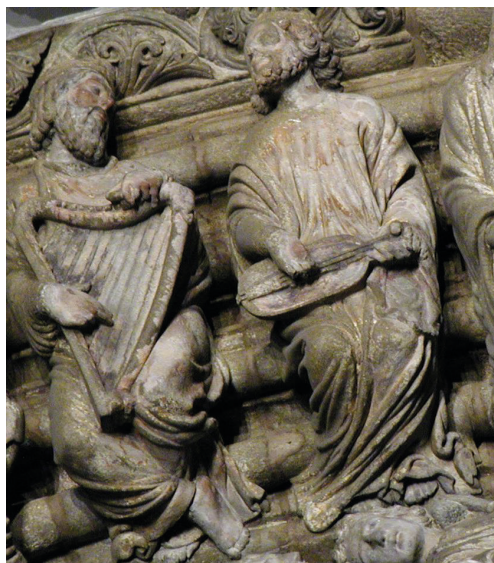


fig. 83. Anciano nº 19: arpa. Si observamos la foto, hay tres cosas que destacan: se representan once cuerdas, su superficie está claramente definida en una placa plana de piedra y las cuerdas no son paralelas entre sí, sino que parecen abrirse en abanico hacia el final de la caja de resonancia.

Observaciones: estas dos imágenes representan arpas magníficamente decoradas y esbeltas. Son típicas arpas medievales, de pequeño tamaño y robusta construcción, y están formadas por clavijero, columna ligeramente curvada y caja armónica. Están influidas por las anglosajonas y son en todo iguales, salvo en el tamaño que varía ligeramente de una a otra y en el número de cuerdas. De todas formas, esto es difícil de determinar dado que hay diferente número de cuerdas, de clavijas y de agujeros donde se acaban las cuerdas en la tapa armónica. En la Edad Media las arpas se decoraban con relieves y es frecuente encontrar en los vértices tallas de cabezas humanas o de animales.

fig. 84. Anciano nº 5: salterio

fig. 85. Anciano nº 18: salterio.

Observaciones: salterios de forma triangular que no presentan agujeros sonoros esculpidos. El que porta el anciano nº 5 presenta nueve cuerdas bastante separadas entre sí y el que sostiene el anciano nº 18 deja ver once. Si bien el instrumento del anciano nº 5 permite realizar mediciones, por estar a la vista todos sus lados y los ángulos de sus esquinas, el instrumento del anciano nº 18, demasiado oculto entre sus ropas como para realizar mediciones, presenta elementos constructivos muy precisos. Ambos ancianos sostienen el instrumento en posición vertical compuesto por una caja armónica muy sencilla, un clavijero de madera maciza más ancho que la caja situado en la parte superior del instrumento y un cordal donde se atan las cuerdas que corre a lo largo del otro lado de la caja.



fig. 86. Anciano nº 10: cítara (salterio horizontal). En esta imagen vemos cómo las doce cuerdas corren entre los dos lados más largos de la caja. El instrumento no tiene clavijas, probablemente se encontrarían en el lado situado contra el cuerpo. Es curioso observar cómo el anciano parece tener seis dedos en cada mano, sin embargo, lo que está entre el dedo índice y el pulgar es un plectro, hecho con el cañón de la pluma de un ave o con láminas de marfil. El anciano tiene uno en cada mano, como dos pequeñas varillas, y los sostiene como si se tratase de lápices. Las cuerdas parecen estar mal representadas, las vemos en dirección hacia el músico (en la foto, de arriba hacia abajo) cuando en realidad deberían estar situadas paralelas al cuerpo del músico, es decir, en dirección de izquierda a derecha (o viceversa).

fig. 87. Anciano nº 17: cítara (salterio horizontal). En esta imagen el instrumento se presenta sin cuerdas. El anciano parece llevar en su mano derecha una redoma, aunque quizás se trate de una mera calabaza vaciada y seca, utilizada como instrumento de percusión o rítmico. En su mano izquierda porta una pluma de ave con cuyo extremo pulsa hipotéticas cuerdas. Observaciones: las dos cítaras son de una gran sencillez y muy parecidas. Lamentablemente, aparte de la estructura general, no presentan información válida acerca de sus cuerdas, bien por no presentar ninguna, caso del anciano nº 17, o bien por tener las cuerdas colocadas entre lados que imposibilitan su correcta afinación, caso del anciano nº 10. La información más importante no está en los instrumentos sino en los músicos, que los tocan sobre sus rodillas en posición horizontal utilizando las dos manos para tocarlos, pero no con las yemas de los dedos sino con los plectros.



fig. 88. La orquesta del pórtico reconstruida. El construir réplicas en madera a partir de los instrumentos del Pórtico de la Gloria es una idea que surge de diferentes luthiers: Sverre Jensen, Christian Rault o Francisco Luenigo, reunidos con José López-Calo y Carlos Villanueva (codirectores del proyecto Pedro Barrié de la Maza).

Galicia (DAVID): Parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de *Santiago de Compostela (La Coruña)*. Las grandes dimensiones del tímpano del pórtico, casi únicas en España, hacen necesario un parteluz. En la parte superior, Santiago toma asiento para recibir al peregrino al final de su viaje como titular de la basílica, y la zona inferior es una columna con su correspondiente capitel que sirven de soporte para el desarrollo del árbol genealógico de Cristo o árbol de Jesé. La figura inmediata a Jesé es su hijo David que tiene un arpa-salterio de forma triangular y que se encuentra en el momento de afinarla; le siguen Salomón y la Virgen, exaltada como reina y madre; a un lado y otro, profetas y dos sibilas. Esta representación guarda relación, en el fondo y en la forma, con los ancianos afinando del pórtico y con la escuela del maestro Mateo⁽⁶⁸⁾.

Galicia (DAVID): Escalera de acceso a la portada oeste del Obradoiro de la catedral de *Santiago de Compostela (La Coruña)*. En el culmen de la escalinata del Obradoiro se sitúan dos figuras sedentes de gran tamaño, que pertenecen a las efigies del rey David y de su hijo Salomón. David aparece afinando un arpa-salterio muy detallado. Ambos están envueltos en amplios pliegues y sentados en sillas de tijera. Colocados allí desde el siglo *xvii*, en su reutilización fueron retallados en el dorso y en la zona inferior se grabaron los nombres para

(68) En la iconografía del rey David, la afinación simboliza el cambio interior y espiritual que se opera en el pecador arrepentido. El Pórtico de la Gloria y, en general, las representaciones de pórticos con instrumentos simbolizan ese umbral que el pecador debe traspasar en su encuentro dinámico con la divinidad. La armonía y la entonación del instrumento son el modo más sencillo y plástico de mostrar el principio pitagórico de la justa medida y del equilibrio interior. Existen tres actitudes diferentes para tres momentos perfectamente codificados en la mentalidad medieval hasta el *s. xiii*, que simbolizan la imagen del encuentro dinámico de Dios con el alma del pecador: 1. colocándolo a un lado, en el suelo, momento de penitencia; 2. afinando, preparando el alma para recibir la gracia; 3. tocando, interpretando ya el Cántico Nuevo. Sin duda, cuando hablamos de afinación de instrumentos triangulares como el arpa o el arpa-salterio, las imágenes teológicas se ven reforzadas por otras enseñanzas complementarias como la realidad del número 3, la representación de la Trinidad o la desigualdad de las cuerdas de los instrumentos triangulares, radios de la propia imagen cósmica.

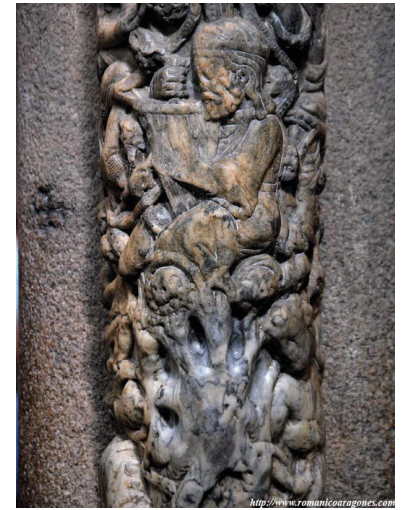


fig. 89. Representación de David en el llamado árbol de Jesé. Parteluz del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, ca. 1188.



fig. 90. Estatua exenta de David en la Portada del Obradoiro, ca. 1188.

que no hubiera duda de su identidad. Las esculturas pertenecieron a la fachada exterior del Pórtico de la Gloria.

b. Gótico

Cataluña* (ÁNGEL): Bóveda de la capilla de la Casa de los Dalmases de *Barcelona*, siglo xv. Dentro del medallón de uno de los sectores vemos dos ángeles tocando la *mandora* y el arpa. Esta última es románica con el clavijero muy curvado terminando sus extremos en volutas y no se ve el número de cuerdas. En otro sector de la bóveda se representan de nuevo ángeles tocando diversos instrumentos, entre otros, arpas románicas de doce cuerdas con el clavijero muy curvado. En el medallón central de la bóveda se repite el motivo del ángel tañendo un arpa románica, aunque en esta ocasión sin cuerdas⁽⁶⁹⁾.

Aragón (ÁNGEL): “San Martín enfermo” en el retablo de San Martín de la colegiata de Daroca de *Zaragoza*, siglo xv (estilo hispanoflamenco). Obra de Martín Bernat en la que vemos un arpa románica con siete cuerdas y caja de resonancia muy abultada.

Navarra (ÁNGEL): Arquivolta de la catedral de *Pamplona*, siglo xiv. En la arquivolta que corona la Epifanía de Perut de la catedral de Pamplona (segunda escultura del lado derecho comenzando por la parte inferior) aparece un ángel tocando un bello ejemplar de arpa triangular. En la misma arquivolta, pero en el lado opuesto, figura un salterio ejecutado con particular meticulosidad y en el que se puede apreciar perfectamente la rosa que perfora la parte superior de la caja, las clavijas de sujeción de las cuerdas y el plectro con que el ángel las pulsa.

Navarra (DAVID): Guardapolvo del retablo gótico del altar mayor de la iglesia del Cerco de *Artajona*, año 1497 (estilo hispanoflamenco). Obra de Díaz de Oviedo en la que se representa al rey David tañendo un arpa románica incompleta, al quedar media columna oculta. Tiene una gran caja de resonancia y 43 cuerdas,

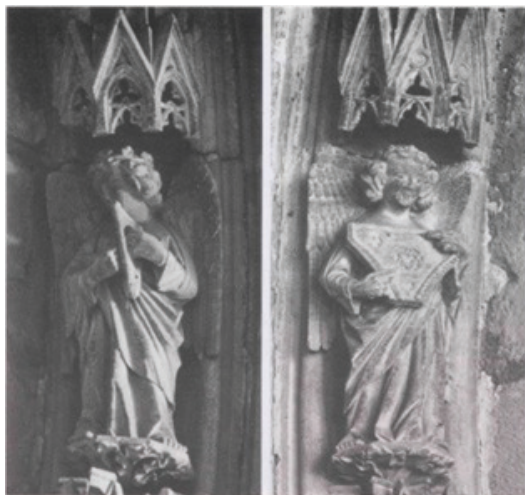


fig. 91. Ángeles tocando arpa y salterio. Arquivoltas de la catedral de Pamplona, s. xiv.

(69) Lamaña, J. M., 1972, figs. 37, 38 y 39.

probablemente por capricho del artista, ya que muchas de ellas no solo terminan en la columna, sino que también parten de ella.

Castilla y León (DAVID): Retablo gótico anónimo de la iglesia parroquial de *Palazuelos de Muñó (Burgos)*, siglo xv. El rey David tañe un arpa gótica de seis cuerdas cuya columna termina en una especie de volutas.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la portada sur de la iglesia de Santa María la Real de *Sasamón (Burgos)*, siglo xiii. Un anciano del Apocalipsis (3º por la izquierda) toca un arpa con la columna curvada y el clavijero recto, las cuerdas no están esculpidas. En los vértices formados por la caja de resonancia y la columna y entre esta y el clavijero hay tallas de cabezas de animales. Se ve la llave de afinar en el clavijero.

Castilla y León (ANCIANOS): Arquivoltas de la fachada principal de la catedral de *León*, siglo xiii (estilo gótico). La catedral, comenzada a mediados del siglo xiii, cuenta con varias representaciones de arpa en manos de los ancianos del Apocalipsis en las arquivoltas de las puertas de San Juan (oeste) y de San Froilán (sur). El anciano situado en la puerta oeste, en la segunda posición a la izquierda, tañe un arpa con la columna curvada, está de perfil y no se pueden ver muchos detalles, únicamente que tiene una llave de afinar en el clavijero y decoración a base de puntos.

Castilla y León (DAVID): Bajorrelieve de la sillería del coro de la catedral de *León*, siglo xv (estilo gótico). Este David sirvió en su momento para reflejar el intervencionismo real en el control de las iglesias nacionales. En el caso de León hay un deseo de destacar el tema de la elección divina del monarca y de su estirpe al representarlo junto a los reyes, Samuel, encargado de la unción, y Nathan. En el rosetón del hastial norte vemos representado otro David músico.

Castilla y León (DAVID): Bajorrelieve de la sillería del coro de la catedral de *Astorga (León)*, siglo xv (estilo gótico). El arpa de David es un instrumento de trece cuerdas de transición entre el modelo



fig. 92. Bajorrelieve de la sillería del coro de la catedral de León. Arpa de doce cuerdas entre el modelo románico y el gótico. La caja de resonancia es abultada con tres orificios tornavoces y se prolonga sobre el clavijero en una voluta, la columna es ligeramente curvada y las clavijas son a modo de botones cuadrados.

románico y el gótico, con la columna poco curvada y al igual que la caja de resonancia termina en volutas. El instrumento reposa en el suelo.

Galicia (ANCIANO): Arquivolta de la portada de la iglesia de San Martín de Noia (*La Coruña*), siglo XIV (estilo gótico con influencia compostelana). La portada occidental está inspirada directamente en la obra del Pórtico de la Gloria compostelana. La puerta presenta en la clave de la arquivolta interior a Cristo mostrando las llagas, acompañado por seis figuras sedentes a cada lado que portan distintos instrumentos musicales, además de una redoma y una filacteria; representan a los ancianos del Apocalipsis, reyes y profetas⁽⁷⁰⁾. A la izquierda de Jesús vemos una figura con un arpa similar a las del Pórtico de la Gloria, otras tañen salterios. El arpa es románica, muy sencilla, no se aprecia el número de cuerdas y la tañe un anciano del Apocalipsis⁽⁷¹⁾.

Galicia (JUGLAR): Ménsula del refectorio del salón del palacio del arzobispo Gelmírez en *Santiago de Compostela (La Coruña)*, primera mitad del siglo XIII (protogótico). El palacio es románico, aunque parte de él fue destruido durante una revuelta y reconstruido posteriormente, caso de este salón cuya obra se realizó en el siglo XIII bajo las primeras influencias del gótico. Una de las ménsulas del refectorio presenta a tres juglares que están de pie y que acompañan con sus sonos el banquete, dos con arpa y un tercero con un instrumento de viento. El del centro sostiene un arpa con la columna y el clavijero curvados y el de la izquierda toca el instrumento por ambos lados. Otra ménsula muestra a músicos de laúd y salterio, este último tiene forma triangular con el clavijero en la parte superior y su intérprete se halla en el momento de afinarlo.

2. El camino del Norte. Esta ruta tuvo especial importancia durante la época de la Reconquista, ya que era la alternativa más segura para atravesar España. Con la llegada de la paz cedió parte de su protagonismo que ha recuperado en los últimos tiempos.

(70) Caamaño Martínez, J. M., 1991.

(71) González Garcés, M., 1968, 159.



fig. 93. Anciano. San Martín de Noia, s. XIV.



fig. 94. El camino del Norte

a. Románico

Euskadi (ASNO): Modillón de la nave de la basílica de San Prudencio de *Armentia* (Álava). De los 37 modillones tallados que se conservan en la fachada sur, uno muestra la figura de un acróbata (nº 21) y otro la de un macho cabrío que toca el arpa (nº 22)⁽⁷²⁾. El contorsionista, con la cabeza abajo y los pies sobre ella, se encuentra entre un monstruo (nº 20), de cuya boca asoman las piernas de un personaje que ha engullido, y el macho cabrío. Este animal sentado sobre sus cuartos traseros sostiene el arpa con las patas delanteras.

Cantabria⁽⁷³⁾ (JUGLAR): Canecillo de la iglesia de los Santos Cosme y Damián de *Bárcena de Pie de Concha* (Santander), siglo XII. Canecillo de la iglesia románica de un monasterio para atender a viajeros y peregrinos antes de adentrarse en las Hoces de Bárcena. Uno de los canes del ábside muestra al músico de arpa.

Cantabria (JUGLARES): Canecillos de la portada de San Cipriano de *Bolmir* (Santander), siglo XII. En el tejeroz que resguarda la portada hay ocho canes entre los que destaca un arpista sentado y un saltimbanqui en el momento de hacer una voltereta.

Cantabria (JUGLARES): Canecillos de la iglesia de San Pedro de Cervatos (Santander), siglo XII. Cervatos es una localidad del municipio de Campoo de Enmedio. De su patrimonio destaca la colegiata de San Pedro, bien de interés cultural y monumento románico caracterizado por los motivos eróticos y sexuales de sus canes. El templo dispone de una serie de canecillos de desigual factura. En tres de ellos encontramos a un músico de arpa en el momento de tocar una pieza. El de mayor calidad se halla en el ábside, sujeta el arpa entre

(72) Ruiz Maldonado, M., 1991.

(73) La mayoría de las arpas que aparecen en la iconografía cántabra del s. XII son arpas triangulares de marco recto, con diez cuerdas paralelas de diferente longitud que se extienden desde la caja de resonancia al clavijero. Se hallan en posición vertical, descansan en el suelo sobre uno de los hombros del arpista y se tañen con la yema de los dedos de ambas manos. Todos los casos se encuentran en posición de sonar, salvo alguna excepción, en la que se aprecia la actitud de estar afinando el instrumento.



fig. 95. Macho cabrío con arpa de tres encordaduras. Modillones de la basílica de San Prudencio de Armentia (Álava).



figs. 96 y 97. Bolmir. El apoyo del arpa en el suelo depende del tamaño del instrumento, caso de estas dos imágenes donde vemos cómo el arpa de mayores dimensiones se apoya directamente en él. Así, el músico sujeta con mayor firmeza el instrumento al colocar sus pies junto a la parte inferior de la caja armónica, controlando los vaivenes laterales mientras toca. En el primer caso aparece en posición de tocar y utiliza el pulgar de ambas manos mientras el resto de los dedos se encuentran recogidos hacia el interior de la mano formando un puño. En el segundo se representa en su forma más común, con los cinco dedos.



las rodillas y apoya el vértice en el suelo, aunque no se han tallado las cuerdas, sino que la superficie entre la caja armónica y el mástil es lisa; su rostro, muy desgastado, se apoya en la zona superior junto al clavijero y le flanquean personajes que sostienen tinajas. Un segundo arpista se sitúa en uno de los canes del muro sur con un instrumento similar al anteriormente descrito, próximo a un acróbata que da una voltereta y a un músico de viola cuyo rostro roza lo monstruoso. El tercer intérprete de arpa se encuentra en el canecillo del tejero de la portada al lado de un saltimbanqui y de otra figura que se lleva las manos a la cabeza. Son relieves más bastos que el del arpista del ábside.

Cantabria (JUGLARES): Canes del ábside de la colegiata de Santa Juliana de *Santillana del Mar (Santander)*. En uno de los canecillos del ábside central se ve a un arpista sentado que sostiene el arpa entre las rodillas y apoya la cabeza sobre el clavijero.

Cantabria (CARNERO): Modillón del ábside de la iglesia de Sta. María de Yermo (*Santander*), siglo XII. El macho cabrío es empleado frecuentemente en los textos cristianos como símbolo de impureza y lujuria⁽⁷⁴⁾. Es muy posible que este tema aquí tenga un sentido muy similar al que estimábamos en la escena del demonio arpista: la música como incitación sensual a los pecados de la carne.

Cantabria (JUGLARES): Canecillos de la portada principal en el muro oeste y del ábside de la iglesia de Sta. María de Piasca (*Santander*), siglo XII. Los canes figurados muestran a un arpista y a un músico de vihuela, además de animales varios (ciervo, cuervo, león y un águila en lucha con una serpiente) y distintas figuras reales y fantásticas. La portada oeste de la iglesia muestra a otros músicos de arpa como el hombre y la mujer que tocan a cuatro manos, además de los canecillos del ábside que repiten este motivo.

(74) Réau, L., 1983, 128.

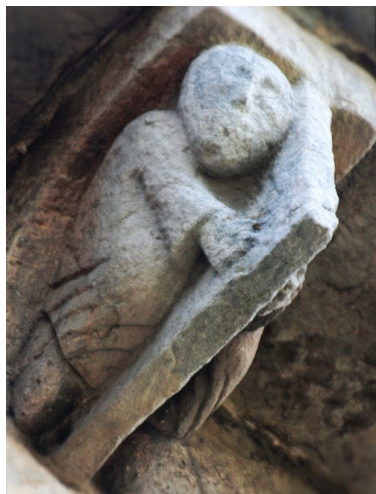


fig. 98. Cervatos. Este modillón, el vigésimo tercero de la nave del lado sur, en el exterior de la iglesia de San Pedro, ilustra cómo significar más que representar un intérprete con la mayor economía de medios. El juglar está de perfil y tañe un arpa vertical angular muy sencilla, por lo que no pueden apreciarse más detalles y, al igual que otros canecillos del pórtico sur, está acompañado de un acróbata.

fig. 99. Cervatos. Queda patente la intención del escultor de querer mostrar a este intérprete con las manos abiertas y sobre las cuerdas con el fin de que el espectador perciba y comprenda la acción y el significado de la obra. Esta colocación con los cinco dedos de la mano abierta es la más habitual en la escultura románica cántabra. En esta imagen observamos el clavijero típico de las arpas cántabras de la época: cubo rectangular, recto, compacto y estrecho, ligeramente más grueso que el cuerpo central del arpa.

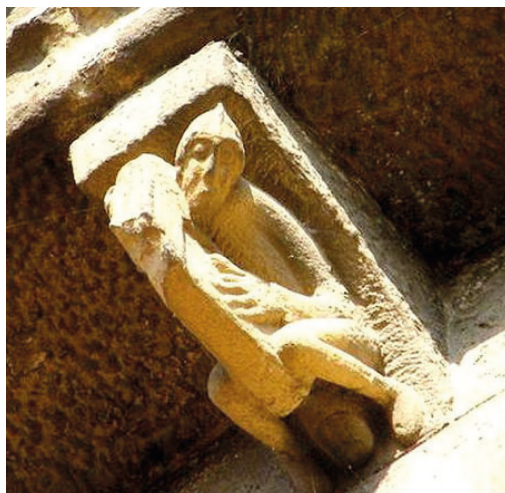


fig. 100. Santillana del Mar. En esta imagen se representa la caja de resonancia del instrumento, sin que se pueda apreciar con total claridad debido probablemente al deterioro que sufre en la actualidad. De todas las arpas catalogadas, cabe reseñar el clavijero de este arpa, especial por su calidad de talla y descripción organológica. Su forma es rectangular, grande y gruesa; en el lateral izquierdo, se sitúan las cuerdas, y en el derecho, las clavijas sobre las que el intérprete extiende su mano diestra con intención probablemente de manipularlas. En las arpas talladas en Cantabria la presencia de clavijas es muy escasa, solamente se aprecian en el arpa de esta imagen. A diferencia del resto, el tamaño de este instrumento es más pequeño y se extiende desde el hombro del intérprete hasta una pequeña base que está en el suelo y no directamente en el mismo.

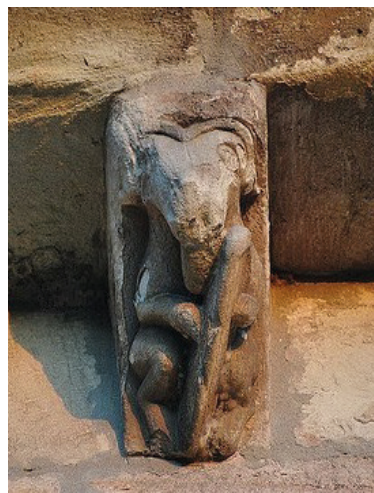


fig. 101. Yermo. Canecillo de la cornisa del ábside de Santa María. En esta imagen vemos un carnero colocando sus pezuñas delanteras sobre las cuerdas a cada lado del arpa y separando sus rodillas del instrumento con el fin de permitir la vibración de las cuerdas; una vez más, el escultor plasma con detalle el momento de la interpretación. La caja de resonancia tiene forma de cubo rectangular estrecho con todas sus caras planas y rectas, en teoría, es la más voluminosa del instrumento, diferente de las arpas encontradas en la región donde la caja es estrecha y del mismo grosor y forma que la columna y el clavijero. Este último es curvo, una variación o mutación al modelo rectangular y recto cántabro, cuya torsión se produce al unirse con la caja armónica, aunque probablemente se deba más a una fantasía del escultor que a un nuevo modelo de clavijero. Se trata de un arpa vertical angular muy sencilla en la que no se aprecian detalles.



fig. 102. Piasca. En esta imagen vemos cómo el arpa se apoya en el hombro izquierdo del juglar y la cabeza se inclina al lado contrario del hombro en el que se apoya el instrumento, un arpa con la caja y el clavijero rectos, columna curvada y siete cuerdas dobles que parten de la columna y van a parar, unas a la caja y otras al clavijero. Se trata de un instrumento fantaseado que el músico está tocando con tres dedos: índice, medio y pulgar.

b. Gótico

Euskadi (ANCIANO): Arquivolta de la portada principal de la iglesia de Sta. María de Suso o catedral vieja de Vitoria (Álava), siglo XIV. Un anciano del Apocalipsis sostiene un arpa con la columna curva y el clavijero recto mientras afina las cuerdas con una llave de afinar. En este relieve podemos ver claramente sus tres órdenes de cuerdas.

Asturias (CENTAURO): Capitel del claustro de la catedral de Oviedo, siglo XIV. Un centauro toca un arpa de influencia anglosajona con el clavijero y la columna curvados, como la del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana (pero sin cuerdas). La representación medieval del centauro músico no es nada habitual, ya que este híbrido, alegorización de la fuerza bruta e irracional y de la violencia sexual desde la Antigüedad, suele aparecer como arquero o protagonizando luchas con otras criaturas. Es posible que el autor de esta figura se inspirara para su realización en la leyenda clásica del centauro Quirón, que tuvo a su cargo la educación de personajes históricos o míticos como Asclepio, Aquiles, Jasón o el mismo dios Apolo. Su enseñanza comprendía la música⁽⁷⁵⁾, entre otras materias, por lo que la escultura ovetense podría constituir una representación de este peculiar maestro mitológico, aunque no debe descartarse que se trate de un simple capricho ornamental, tan frecuente en la escultura de la Baja Edad Media.



fig. 103. La Vía de la Plata

3. La Vía de la Plata. Camino que une desde tiempos inmemorables la península de norte a sur. Une diferentes vías más cortas como el camino sanabrés o la vía mozárabe, así como su penetración en Galicia por la provincia de Orense.

a. Románico

Castilla y León (DAVID): Arquivolta de la puerta sur de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), finales del siglo XII. El rey David figura con un arpa singular cuyas cuerdas parten del vértice inferior formado por la caja de resonancia y la columna. Las cuerdas están

(75) Grimal, P., 1989, 462.

agrupadas, aunque es difícil calcular su número dado que el relieve está muy deteriorado.

Castilla y León (ANCIANOS): Portada septentrional de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), siglos XII-XIII. La puerta norte con arco polilobulado y arquivoltas con ángeles y con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis no tiene tímpano. En la última arquivolta, presidida por Cristo en la clave entre la Virgen y san Juan, los ancianos coronados toman asiento en el baquetón y apoyan los pies en pequeñas peanas. Tocan varios instrumentos, entre ellos, tres arpas de modelo románico.

Castilla y León (DAVID): Capitel del interior de la iglesia de Santiago de Santa Marta de Tera (Zamora). La capilla mayor está iluminada por tres ventanas, una a cada lado. Los capiteles del vano del testero muestran un ángel que entrega un carnero a un personaje vinculado con el sacrificio de Isaac y un rey con un libro en la mano que ocupa el primer plano y al que señala otra figura que luce corona, posiblemente una mujer. Este conjunto escultórico está rodeado por dos músicos genuflexos con laúd y arpa, interpretado como David tocando el arpa para Saúl.

Galicia (DAVID, ANCIANOS): Llegando a Galicia por la ruta de la Plata, en la catedral de San Martín de Orense encontramos dos arpas en la arquivolta del exterior e interior del Pórtico del Paraíso, siglo XIII. En el siglo XVI, ante la amenaza de ruina de algunas zonas, se tuvo que retocar el arco de la puerta central del pórtico occidental. Su hueco se redujo por medio de tracerías transformándolo en medio rosetón, y debajo se abren dos arcos rebajados que facilitan el acceso al interior del Pórtico del Paraíso. La figura del rey David músico tañendo las cuerdas del arpa está en la confluencia de estos arcos; al parecer, pertenecía al desaparecido tímpano. El Pórtico del Paraíso tuvo su modelo en el compostelano, aunque más sencillo, sin la fuerza, estilo y novedad del genio del maestro Mateo, sin embargo, conservó la policromía. Sus discípulos adornaron ornamentalmente una catedral sobria, sin apenas decoración. Tres arcos sirven de acceso al templo, el central cobijaría un tímpano con una composición que ha



fig. 104. Ancianos. Arquivolta de la puerta norte de la colegiata de Toro (Zamora), 1260.



fig. 105. Capitel del interior de la iglesia de Santiago de Santa Marta de Tera (Zamora).

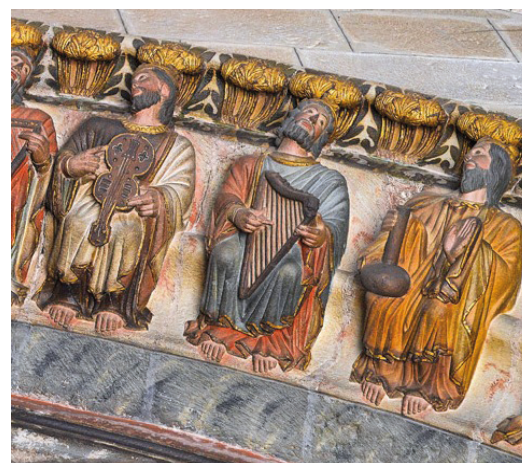


fig. 106. Anciano con arpa. Arquivolta del Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense, primera mitad del s. XIII.



fig. 107. Pórtico de la Majestad, portada sur de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), s. XIII. En su conjunto la portada, al igual que el templo, está dedicada a la Virgen, haciendo un sutil recorrido por su significación religiosa al ser presentada en el parteluz en su función maternal, el dintel haciendo referencia a su Tránsito, en el tímpano como reina coronada y en la primera arquivolta como intercesora en el Juicio final. Se completa con personajes del Antiguo Testamento, apóstoles, reyes, santos, vírgenes, mártires, eclesiásticos y un nutrido grupo de ángeles, todo ello labrado en piedra de Aldeanueva y colocado con un orden muy diáfano que realza la belleza de la portada. En la arquivolta de la portada se representan dos reyes arpistas: el nº 3 y el nº 16.

desaparecido, aunque se mantiene intacta la arquivolta con los ancianos del Apocalipsis, sentados directamente sobre el bocel. Los que tocan el arpa son los situados en decimoséptimo y vigésimo primero lugar. Los demás instrumentos son salterios, flautas, vihuelas, laúdes, chifonías y un *organistrum*⁽⁷⁶⁾.

b. Gótico

Andalucía (ÁNGEL): Relieve en alabastro del Museo de Bellas Artes de Sevilla, siglo XIV. Arpa románica muy sencilla tañida por un ángel y sin cuerdas.

Andalucía (ÁNGEL): Representación de la Sagrada Familia en bajorrelieve de alabastro en el museo provincial de Córdoba, siglo XIV. Un ángel acompaña a la familia con un arpa románica muy simple y sin cuerdas.

Extremadura (ÁNGELES): Cenefas de la puerta de la iglesia del monasterio de Guadalupe de Cáceres, siglo XV. Bajorrelieves en bronce repujados con la Adoración de los Reyes Magos y la Circuncisión en los que aparecen ángeles tañendo arpas románicas sin cuerdas.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta de la puerta de la Virgen de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), siglo XIII. Un anciano del Apocalipsis tañe un arpa muy diferente a las del resto de sus congéneres. En el vértice inferior tiene una gran voluta de la que parten cuatro de las seis cuerdas que posee, las otras dos salen de la columna poco curvada.

Castilla y León (ANCIANO): Clave de bóveda en la entrada de la Universidad de Salamanca, siglo XV. Un anciano del Apocalipsis tañe un arpa románica de nueve cuerdas que parten erróneamente de la columna, la cual se decora con una voluta, al igual que en la parte inferior de la caja y en el final del clavijero. Los tres elementos que forman el triángulo están decorados a base de líneas entrecruzadas.

(76) Álvarez Martínez, M. R., 1981, lám. 20.

Castilla y León (REYES, DAVID): Portada sur de la colegiata de Santa María de Toro (*Zamora*), finales del siglo XIII. En la colegiata de Toro encontramos el arpa repetida en algunas figuras de la Portada de la Majestad. En la sexta arquivolta dedicada a los reyes músicos, dieciocho en total, no falta el arpa acompañada de los más variados instrumentos como violas, zanfona, alboka, tambor, gaitas, pandero, cítolas, salterios, aerófono⁽⁷⁷⁾. En la arquivolta más exterior se representa el extenso programa del Juicio final en el que se incluyen el Purgatorio, el Infierno y el Paraíso. Entre los bienaventurados, hay varios instrumentistas de cuerda y uno de ellos tañe un salterio triangular. El arpa se repite en la imagen exenta de David, situada en las esculturas de las jambas de la puerta junto a reyes, profetas y ángeles. Es sencilla y de influencia anglosajona, con clavijero y columna ligeramente curvados y no puede calcularse el número de cuerdas.

Castilla y León (DAVID): Portada gótica de la catedral de Zamora. Aparece representado el árbol de Jesé con el rey David tocando el arpa junto a todos los reyes de Israel. Aunque la catedral es románica, algunas partes se reconstruyeron o añadieron en el período gótico, caso de esta portada y del sepulcro que veremos a continuación.

Castilla y León (DAVID): Parte superior de un sepulcro gótico de la catedral de Zamora, siglo XV. El rey David aparece con un arpa románica de ocho cuerdas, en la mitad de la caja de resonancia tiene una pequeña voluta.

4. El camino de Levante. Es la ruta que une Valencia con Santiago. Muchos peregrinos que llegaban a la península por mar a través del Mediterráneo tomaban esta vía para alcanzar su destino.

a. Románico

Castilla y León (CABRA): Canecillo de la iglesia parroquial de *Duratón* (*Segovia**), siglo XIII. Las metopas y canecillos presentan temas referentes a la vida pastoril y agrícola. Algunos de los canes en alusión

(77) Estudio musicológico por Luis Delgado. Disponible en web: <[www. Argotceramina.com](http://www.Argotceramina.com)>.



fig. 108. Detalle de las jambas. Esculturas góticas de maestros anónimos y policromadas por Domingo Pérez, finales del s. XIII. En esta imagen vemos al rey David tocando un arpa con la columna y el clavijero curvados. David la sostiene sobre sus rodillas y está afinando las cuerdas con la mano izquierda, mientras que con la derecha las puntea. Se parece a las arpas de Galicia influidas por las anglosajonas.

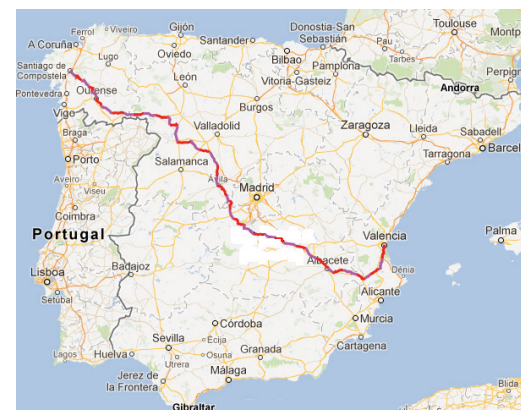


fig. 109. El camino de Levante

a la música de carácter popular escogen al macho cabrío que toca el arpa.

Castilla y León (ANCIANO): Arquivolta del tímpano de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Sepúlveda (Segovia*), siglo XII. En una de las arquivoltas vemos sentados veintitrés ancianos del Apocalipsis coronados y presididos por la mano de Cristo en la clave. El primer anciano de la izquierda toca un arpa que apoya en el suelo y es el único que ha conservado el instrumento musical.

Castilla y León (CABRA): Canecillo de la iglesia parroquial de Sotillo (Segovia*), siglo XIII. El templo dispone de una serie de canes en cuyo ábside algunos están dedicados a la caza y otros a la temática musical. Aunque visiblemente muy deteriorados, llama la atención el macho cabrío que toca el arpa con sus patas delanteras erguido sobre las traseras.

Castilla y León (DAVID): Capitel de la iglesia de San Martín de Segovia*, siglo XII. Relieve muy deteriorado del rey David tocando un arpa, cuyos detalles no pueden apreciarse. Se trata de un instrumento sencillo, vertical, angular y sin columna.

Castilla y León (DAVID): Relieve en la enjuta de los arcos que sostienen el sepulcro de los santos hermanos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la basílica de San Vicente de Ávila*, siglo XII. La música está representada por la figura de un arpista sentado en tres cuartos de perfil, con las piernas cruzadas y tapadas con calzas. Asimismo, es visible la silla de madera de respaldo alto, modelo semejante a las utilizadas por los intérpretes en Aragón. La identidad del músico no es segura, se piensa en David, aunque no ciñe corona. Tiene pelo largo y aire juvenil, apoya un arpa-salterio sobre uno de sus hombros y las piernas, arquea ligeramente la espalda y tiene expresión de recogimiento al deslizar sus dedos entre las cuerdas.



fig. 110. Cenotafio románico de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la basílica de San Vicente (Ávila), s. XII. Esta joya del románico de piedra policromada, es una de las obras más sobresalientes de la escultura románica en España, encontrándose además en un magnífico estado de conservación. Tiene forma de arca con tejado tripartito a dos aguas, con decoración de escamas. Los distintos relieves recogen escenas de la historia de los Reyes Magos y del martirio de los propios santos. Sobre una de las columnas encontramos un arpa-salterio angular. En el vértice que forman el clavijero y la columna tiene una voluta. Posee unas seis o siete cuerdas. La tañe posiblemente el rey David sentado en un pequeño trono, apoyándola sobre sus rodillas.

b. Gótico

Islas Baleares* (DAVID): Arquivolta del Portal del Mirador de la catedral de *Palma de Mallorca*, siglo xv. En la parte inferior de la arquivolta interior de arco ojival aparece el rey David con restos de un arpa.

Comunidad Valenciana (ÁNGEL): Representación de la Virgen y el Niño de maestro de Liria en el retablo de san Vicente y san Esteban de la iglesia de la Sangre de *Liria (Valencia)*, siglo xiv (estilo gótico internacional). Un ángel tañe un arpa románica de doce cuerdas en un jardín, el clavijero se divide en dos tramos y la caja de resonancia es aún una especie de tablón.

Castilla-La Mancha (ÁNGEL): Figuras de los pináculos en los muros laterales que cierran la capilla mayor de la catedral de *Toledo*, siglo xiv. Un ángel toca un arpa románica similar a la irlandesa por su abultada caja de resonancia. El instrumento está de perfil en la imagen, lo que impide que se puedan apreciar otros rasgos. El resto de ángeles tocan instrumentos varios.

Castilla-La Mancha (ÁNGEL, DAVID): Arquivolta y ménsula de la Puerta de los Leones de la catedral de *Toledo*, siglo xv (estilo hispanoflamenco). Obra de los escultores Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman. En la segunda arquivolta a la derecha un ángel toca un arpa románica muy sencilla de once cuerdas. En la ménsula, un rey David sentado tañe un arpa románica de nueve cuerdas y columna con voluta en la parte superior.

Castilla-La Mancha (DAVID): Retablo de la capilla mayor de la catedral de *Toledo*, siglo xv (estilo hispanoflamenco). Obra de Sébastien Almonacid, Diego Copín de Holanda, Cristiano de Holanda y Felipe Vigarny. El rey David toca un arpa gótica sin cuerdas.

Comunidad de Madrid (ÁNGEL): Parte superior de la puerta izquierda del retablo gótico del monasterio del Paular (*Madrid*), siglo

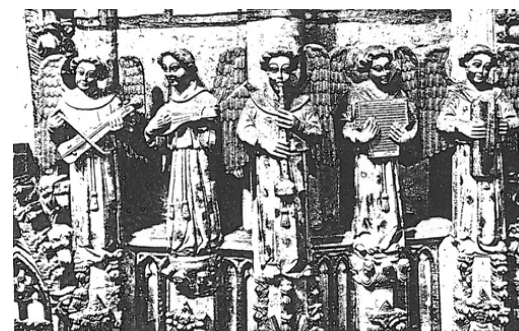


fig. 111. Ángeles tocando rabel, laúd, bombard, salterio gótico y arpa. Esculturas en piedra policromada en los pináculos de los muros de la capilla mayor de la catedral de Toledo, s. xiv.



fig. 112. Medallón del rey David de la portada del convento de San Esteban de Salamanca, s. XVI.

fig. 113. Estatua del profeta David con un arpa renacentista entre sus manos en el Patio de los Reyes que da acceso a la basílica del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, s. XVI.

fig. 114. Ángel en el retablo de Damián Forment. Santo Domingo de la Calzada, s. XVI.

xv. Un ángel tañe un arpa gótica sin cuerdas, solo conserva el marco triangular.

6.2.1.3. La Edad Moderna

David es uno de los personajes bíblicos más representados en la iconografía cristiana de todos los tiempos. Podemos verlo con diferentes instrumentos, distintos ropajes, con muy pocas expresiones, actitudes varias, etc., lo que nos da una idea de las múltiples visiones que del personaje se han tenido a lo largo de la historia. Esculturas y bajorrelieves soportan la imagen de un rey casi siempre en actitud serena y acompañado de un arpa o algún instrumento similar como la cítara, la lira, el salterio u otros como el rabel. Sin duda, la figura del rey David es un excelente material para contemplar la evolución histórica del arpa.

En la iconografía del rey David arpista, en la época del *Renacimiento*, queda patente la inspiración de los escultores en los modelos clásicos y su preocupación por la perfecta reproducción de las proporciones y de la anatomía del cuerpo humano a través de sus géneros más cultivados. En el convento San Esteban de Salamanca, por ejemplo, lo más acertado y renovador del conjunto lo constituye la fachada, que, entendida como un monumental retablo, se cobija en un potente arco apoyado entre los contrafuertes. Una menuda decoración de grutescos y *candelieri* tapiza los elementos estructurales, completando el ornato con esculturas y medallones, entre ellos, el que recoge la figura del rey David tocando el arpa. Otro ejemplo lo hallamos en la estatua del profeta David sita en el Patio de los Reyes que da acceso a la basílica del monasterio de El Escorial. Obsérvense los detalles del instrumento que porta el profeta en los que se pueden apreciar la botonadura, la cabeza tallada que corona la columna y un oído en forma de cruz estilizada en la parte inferior de la caja armónica. Asimismo, pueden verse claramente las clavijas en las que se anudan las cuerdas. En la catedral de Santo Domingo de la Calzada contamos también con un arpa del siglo XVI, obra del escultor Damian Forment. La tañe un ángel

que corona el retablo construido para la capilla mayor, trasladado recientemente al brazo norte del crucero.

En la expresión plástica del *Barroco* desaparece la contención, el verdadero tema que se esculpe no es ya la figura, sino el movimiento. En la estatua del rey David situada en la iglesia del Nacimiento de Jesús en Varazdin, por ejemplo, se manifiesta en la importancia que adquieren los ropajes, plegados, gestos y la expresión de la figura. Dado su carácter de subordinación a la arquitectura, las esculturas barrocas están concebidas para ser contempladas no como esculturas exentas, sino siempre como elementos de un conjunto más vasto, contribuyendo, con su carácter teatral y tensión dramática, a conmover y persuadir al espectador. Incluso cuando están destinadas a plazas y lugares descubiertos, se realizan en función de las grandes líneas arquitectónicas o urbanísticas de las que forman parte. La temática de la escultura es, en su mayoría, mitológica y religiosa; esculturas efectistas que sorprenden a quienes las contemplan. Santas en éxtasis, bocas abiertas y, en general, expresiones exaltadas como las que podemos encontrar en las esculturas del rey David de la iglesia de San Juan de la Linterna (Roma), la iglesia de los Canónigos Agustinos (Rottenbuch, Alemania) o la ya citada iglesia de Varazdin (Croacia).

Existen además otras esculturas del Barroco que representan la música del cielo en manos de ángeles u otros personajes celestiales tañendo el arpa. Un ejemplo significativo lo hallamos en el conjunto escultórico del techo de la sacristía barroca de la catedral de Burgos. La disposición de las voces y orquestas parece representar dos conjuntos, apoyados por sendos instrumentos que realizan el “continuo”. En efecto, cada conjunto se acompaña de un instrumento polifónico y otro melódico grave que duplica el bajo. En el lado derecho, podemos ver el arpa junto a un bajón y, en el lado izquierdo, un órgano junto a una *viola da gamba*.

El Barroco alcanzó su momento de madurez en Italia hacia 1630 y se desarrolló en los cuarenta años siguientes, momento a partir del cual se difundió por todas las naciones de Europa. Desde España se propagó a sus colonias latinoamericanas en las que podemos encontrar



fig. 115. El rey David tocando el arpa. Bajorelieve barroco de las decoraciones de órganos en San Juan de la Linterna, Roma. El órgano se encuentra en un pasillo lateral a la derecha del altar mayor y, aunque la carcasa de la basílica es lucida, es conocido por sus estatuas de mármol. El rey David a la izquierda es fácilmente reconocible.



fig. 116. El rey David tocando el arpa. Escultura barroca en madera y estuco de Franz Xaver Schmaedl. Iglesia de los Canónigos Agustinos, Rottenbuch (Alemania), s. XVIII.



fig. 117. Ángel tocando el arpa. Misiones guaraníes, reducción jesuítica San Ignacio Miní (Argentina, antiguamente Paraguay), s. XVII.

diferentes obras del Barroco y donde hallamos nuevos ejemplos de representaciones del arpa. Por ejemplo, en las misiones jesuíticas de los indios guaraníes en San Ignacio Miní (Argentina) vemos un ángel tocando el arpa⁽⁷⁸⁾. Aunque en estas misiones se fabricaron todo tipo de instrumentos (órganos, arpas, violines, trompas, cornetas, clavicordios, chirimías, fagotes y flautas), fueron fundamentalmente el arpa y un precursor del acordeón los que contribuyeron a desarrollar un estilo propio⁽⁷⁹⁾.

La fase final del arte barroco, por su cada vez mayor libertad estilística, acabó desembocando en una nueva sensibilidad Rococó. Este estilo nació en los frívolos ambientes de la aristocracia francesa, que convirtió la decoración de sus casas y la de sus salones en una muestra exterior de riqueza. El Rococó, que más que un estilo artístico fue una moda cortesana, se afirmó entre 1730 y 1745 como un arte aristocrático y refinado que revalorizó géneros artísticos considerados menores, como los grabados, tapices, *chinoiserías*, miniaturas, porcelanas o bajorrelieves.



fig. 118. Conjunto escultórico del techo de la sacristía barroca de la catedral de Burgos



fig. 119. Detalle

(78) Estas misiones representan toda una experiencia económica y sociocultural sin precedentes en la historia de los pueblos según la Unesco, al reconocerles en 1984 méritos para integrar el patrimonio mundial. Estas reducciones, establecidas en territorio argentino en la primera mitad del s. XVII, formaron parte de los 33 pueblos que componían la antigua provincia jesuítica del Paraguay.

(79) *Folk Harp Journal*, nº 59, 1987, 27.

6.2.1.4. Edad Contemporánea

La evolución de la escultura en la Edad Contemporánea tiene su reflejo en el arpa y su representación, desde trabajos figurativos convencionales y poco innovadores hasta la visión expresionista y abstracta del arpa mediante su esencia formal. Ejemplos significativos los hallamos en la sillería del coro de Santa María en Buxheim y en la figura que representa al rey David junto a Moisés en la Columna de la Inmaculada en Roma. El primer ejemplo es una recreación de marcado carácter barroco, reflejada tanto en los cuidadosos detalles de su ropaje como en la expresión teatral de su rostro. En el segundo ejemplo, la Columna de la Inmaculada en Roma está realizada en antiguos mármoles *cipollino*; la preside una estatua en bronce de la Virgen, coronada por Giuseppe Obici y está acompañada en su basamento por Moisés, dos profetas y el rey David. Una vez más la presencia del Rey Profeta tañendo el arpa es motivo de inspiración para los artistas de una nueva época.

Especial atención merece Israel como país de origen del profeta. Un ejemplo relevante es la escultura en la que aparece David tocando un arpa de modelo arqueado antiguo en el frente de la iglesia la Dormición en el Monte Sión de Jerusalén. La escultura se encuentra cerca de la entrada a la tumba de David y la sala de la última cena, aunque la evidencia más reciente parece indicar que el rey David fue sepultado en el sureste de la Ciudad Real Vieja de Jerusalén, al sur del Monte del Templo y la Puerta de Dung conocida como “La Ciudad de David”.



fig. 120. Sillería del coro de Santa María, Kartausenkirche, Buxheim, Charterhouse. Johannes Böckh & Thomas Mirtsch, s. xx.



fig. 121. Moisés y el rey David. Columna de la Inmaculada Concepción, Plaza de España, Roma.



fig. 122. Estatua del rey David con su arpa. Monte Sión, Jerusalén, 1910.



fig. 123. Arpa angelical. Sagrada Familia, Gaudí. El arpa del ángel está realizada en piedra. Obsérvense las manos colocadas sobre cuerdas invisibles.



fig. 124. Fachada de la Casa Heribert Pons, Rambla de Cataluña nº 21, Barcelona, 1907. Eusebi Arnau.

La Sagrada Familia y los ángeles de Gaudí

Aparentemente la Sagrada Familia parece no tener ángeles, sin embargo están presentes, y los podemos encontrar en los muchos recovecos con dos, cuatro y hasta con seis alas. Gaudí los representó también sin alas en la fachada, camuflados e integrados en la piedra, lo que hace aún más difícil el poder reconocerlos. En la parte de arriba, la Anunciación con el arcángel san Gabriel y la Virgen María y, a continuación, seis ángeles músicos tocando sus instrumentos cubiertos de túnicas y mantos flotantes. Esta imagen de ángeles sin alas no es nueva, en la Anunciación de la catacumba de Santa Priscila en la Roma del siglo II, vemos ya la representación cristiana más antigua de un ángel sin alas, caso también del ángel de la Tabla de Reider en Baviera, siglo IV.

Es importante resaltar que los que hoy vemos no son los ángeles originales de Gaudí, vaciados en yeso y que así perduraron durante más de medio siglo, hasta que el escultor japonés Etsuro Sotoo los trasladó a piedra en la década de los años noventa. Resulta curiosa la historia de cómo el escultor diseñó estos ángeles, sobre todo la de aquel que toca el arpa. Como a semejante altura las cuerdas habrían de tener un grosor considerable para ser apreciadas, E. Sotoo decidió no ponerlas. En su lugar, las manos del ángel en posición de tocar y recreando movimiento hizo que el espectador pudiera imaginarlas. Probablemente, E. Sotoo tuvo la certeza de que desde lo alto Gaudí le daba el visto bueno.

También en Barcelona, en la fachada de la Casa Heribert Pons, rambla de Cataluña nº 21, encontramos una representación modernista de la época de la Sagrada Familia. Se trata de un relieve con una dama tocando el arpa, obra de 1907 del escultor Eusebi Arnau y muestra de la pervivencia del instrumento en la burguesía del 1900.

Santa Cecilia y el arpa

Durante más de mil años, santa Cecilia (también conocida como santa Cecilia de Roma) ha sido una de las mártires de la primitiva Iglesia más veneradas por los cristianos. Existen muchas versiones, historias y leyendas sobre santa Cecilia, así como representaciones. No obstante,

hay un detalle que siempre está presente y es la imagen de la santa tocando un instrumento musical. En ocasiones también aparece rodeada de ángeles.

El templo de la Inmaculada Concepción en el municipio de Salvatierra (Guanajuato, México) fue construido en los años sesenta del pasado siglo xx. Aunque está dedicado a la Inmaculada Concepción de María, en la fiesta patronal se festeja a santa Cecilia, patrona de los Músicos. En su atrio, vemos una escultura tradicional de la santa tocando el arpa. Vivió en el siglo II, murió martirizada y es una de las pocas tradiciones que sobrevive de la Iglesia primitiva. La representación que hay de ella tocando el órgano se debe fundamentalmente a que en el siglo VII la Iglesia católica adopta este instrumento musical para los oficios solemnes, sin embargo, son muchas sus representaciones tocando otro tipo de instrumentos, entre ellos, el arpa.

Arpas monumento

El arte de los últimos cien años constituye una continua sucesión y renovación de las corrientes plásticas. Las vanguardias representaron para la escultura la liberación formal, técnica y temática y la introducción de nuevos materiales, como el vidrio, el plástico o el metal. En este sentido, surgen llamativos monumentos con evocaciones claras a las formas de un arpa.

El arpa eólica⁽⁸⁰⁾ es fuente de inspiración para la realización de arpas monumento. Este tipo de arpa era muy popular como instrumento del hogar durante el período romántico. Se trataba esencialmente de una caja de madera que amplificaba el sonido de las cuerdas estiradas longitudinalmente sobre dos puentes. Para hacerla sonar, se colocaba en una ventana levemente abierta donde el viento podía soplar a través de las cuerdas y producir sonidos. Las cuerdas se podían hacer de diversos materiales y todas se afinaban en una misma nota musical.

(80) Un arpa eólica (o arpa *æolian* o “arpa del viento”) es un antiguo instrumento musical que suena de manera aleatoria gracias a la fuerza del viento. Su nombre proviene de Aeolus, el dios griego del viento, y fue diseñado por el inventor jesuita Athanasius Kircher en el s. XVII. Véase definición de arpa eólica en el epígrafe 3.1.1.



fig. 125. Escultura de Santa Cecilia. Templo de la Inmaculada Concepción en Huatzindeo, municipio de Salvatierra, Guanajuato, México.



fig. 126. La plaza principal de Luque (Paraguay) posee dos pórticos que nos recuerdan instrumentos musicales primordiales en la música paraguaya: el arpa y la guitarra.



fig. 127. El arpa eólica de Venture Grant. Se encuentra en el lago de Vaucluse (Francia).

En la actualidad es habitual verlas en forma de esculturas sonoras monumentales, situadas en lugares estratégicos donde sopla el viento. Un ejemplo es el arpa eólica de Venture Grant, cuyo sonido varía entre un ronquido grave, apenas audible, o un grito agudo ruidoso, dependiendo de la fuerza del viento. Si las cuerdas se afinan en distintas notas, se oye a veces un tono y a veces los acordes. No tenemos más que mirar a nuestro alrededor para darnos cuenta de que estamos rodeados por auténticas arpas eólicas: objetos cotidianos como las rejas de los balcones, las ramas de los árboles, los cables de teléfono, la hierba, etc., que pueden convertirse en arpas eólicas improvisadas gracias a la acción del viento⁽⁸¹⁾. El arpa eólica del embalse de Puclaro en el valle del Elqui fue creada por el artista Mario Arenas Navarrete, ganador de un Fondo Nacional de las Artes (Fondart) en 2005, y se instaló en su actual emplazamiento en 2006. En este proyecto participaron además el asesor acústico Herbert Massmann Leser, el asesor en escultura Arturo Hevia Solazar y el luthier Reinaldo Ferrera Castillo. Es de metal, funciona con energía eólica y, como en esta zona la fuerza del viento es intensa, el sonido es continuo. Desconocemos los motivos por los que hoy carece de cuerdas, lo que impide que los miles de turistas que cada año la visitan puedan disfrutar de las inigualables melodías que emite. En la actualidad solo existen dos arpas de este tipo en el mundo.

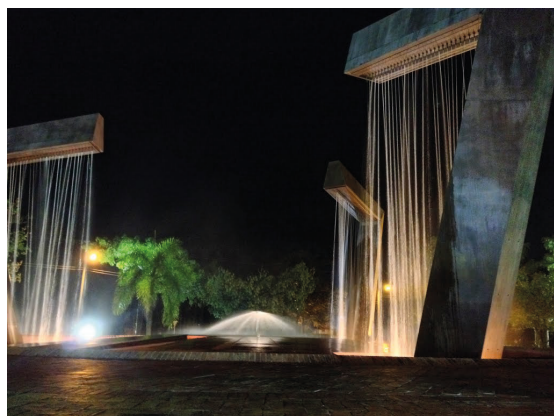


fig. 128. Monumento a las Arpas, Villavicencio, Colombia. Está conformado por tres enormes estructuras metálicas, de las que caen chorros de agua de colores, que imitan a las diferentes cuerdas del arpa y producen sonidos con ritmos llaneros.

fig. 129. Arpa eólica de Mario Arenas Navarrete. Embalse de Puclaro en el valle del Elqui, Chile, instalado en el año 2006 con participación del asesor acústico Herbert Massmann Leser y el luthier Reinaldo Ferrera Castillo.



(81) Ya lo decía Truman Capote en su obra *El arpa de hierba*: "¿Cuándo oí hablar por primera vez del arpa de hierba? [...] fue Dolly quien me lo dijo. Nadie más pudo tener la ocurrencia de llamar a aquello un arpa de hierba. [...]". Capote, T., 2003.

6.2.2. El arpa en la pintura

Las artes plásticas y la música han mantenido, en el transcurrir del tiempo, una evolución de los estilos artísticos muy parecida y casi en paralelo. En este tipo de relación cercana, la información que aporta la pintura es esencial, en ocasiones única, en lo que concierne a los instrumentos musicales. La importancia de las imágenes musicales en la historia es tal que se convierte en objeto de estudio de una disciplina como es la iconografía musical y, relacionada con esta, la organología se ocupa únicamente de los instrumentos. En esta línea, en algunos estudios sobre patrimonio musical ya se ha realizado una exhaustiva recopilación de instrumentos a través de la pintura y otras fuentes afines.

Desde las representaciones prehistóricas hasta el antiguo Egipto se conservan pinturas murales de músicos con sencillas arpas. En la civilización griega las flautas, o *aulos*, y diferentes formas de arpas, cítaras o liras ilustraban innumerables vasijas que han llegado a nuestros días.

Gracias a pintores como Memling, en la Edad Media las trompetas del Apocalipsis constituyen uno de los iconos más representados. Existe otro modelo iconográfico de la misma época que aporta gran riqueza para la organología: los oratorios y capillas con la Virgen y el concierto de los ángeles, en los que el contenido didáctico se reduce en pro de la belleza que induce al fervor. Estas pinturas muestran los nuevos instrumentos musicales que se crean, como *La Virgen del rosario* de Lochner, con cuatro ángeles que la rodean y tocan el órgano, laúd, arpa y mandolina; Memling con *La Virgen en el trono*; Fra Angelico y *El Ángel tocando el rabel* o *La Natividad* de Piero della Francesca.

La tradición de las trompetas del Apocalipsis prosigue en el Renacimiento con maestros de la talla de Leyden o Miguel Ángel (véanse los impresionantes frescos en la Capilla Sixtina), así como el acompañamiento musical de la Virgen, el Niño y los ángeles con pintores como Durero y *El altar del rosario* o *La Asunción* de El Greco, entre otros muchos. La temática de estas representaciones encierra una auténtica antología de instrumentos de la época, aunque la aplicación



fig. 130. Kalimba africana. G. Braque en su estudio de París en 1911. Archivo Laurens.

musicológica ha de tener en cuenta las licencias que se toma el pintor, quien por necesidad de la perspectiva pictórica puede deformar el instrumento, o bien añadir elementos sonoramente inertes para equilibrar la composición.

Las imágenes de los ángeles músicos continúan en el Barroco, aunque acompañando la iconografía de los santos dividida en líneas opuestas. Por un lado, el éxtasis místico del *San Francisco abrazado al crucifijo* de Ribalta o *El Tránsito de San Isidro* de Juan de Roelas y, por otro, la sensualidad de la tentación simbolizada por un monstruo que toca la mandolina en *La tentación de San Antonio* de Teniers o las mujeres con guitarra, arpa y mandolina de *La tentación de San Jerónimo* de Zurbarán. El gran avance en la construcción de instrumentos queda recogido igualmente en la pintura profana, donde más que el rigor de la fábula que refleja lo que prima es la contemporaneidad del artista en cuanto crónica de relevante valor histórico.

Los nuevos instrumentos musicales que introduce el clasicismo aportan el carácter hedonista que adquiere la música y algunas costumbres de la época ilustrada. Las pinturas de J. A. Watteau contribuyen a este cambio: en *Mezzetin* se afina un *chitarrone* junto a una *viola da gamba* y una vihuela en el suelo, otra vihuela aparece en *Los encantos de la vida* y una gaita adorna el ambiente ficticiamente pastoril de *Las fiestas venecianas*.

La pintura romántica dentro de un entorno más popular o folclorista también utiliza los instrumentos de moda en el siglo XIX, como el piano, el arpa y la guitarra. En el *Estudio de pintor* de Courbet, la guitarra aparece en el suelo como un objeto decorativo más y protagoniza algunos cuadros como *El Guitarrista* de Anglada Camarasa y *El Ciego de la guitarra* de Goya, entre otros. El retorno a la Edad Media del Romanticismo crea una interesante línea iconográfica de personajes legendarios y ambientes antiguos. Algunas pinturas prerrafaelitas, en su deseo de recrearlos fielmente, incluyen instrumentos conocidos únicamente mediante las reproducciones pictóricas, como el salterio y la mandolina en *The Bower Meadow* de D. G. Rossetti o la cítara de *El vestido multicolor* de F. M. Brown, todos supuestamente medievales.

Las vanguardias del siglo xx no contribuirán con información organo-lógica precisa, que en todo caso resultaría innecesaria para la conservación de instrumentos actuales. Su aportación interesa más desde el punto de vista sociológico y a la estética en sí misma⁽⁸²⁾.

Las bellas artes nos han dejado a lo largo de la historia una buena muestra del desarrollo del arpa y, en este sentido, la pintura es una de las expresiones artísticas más antiguas y que muy hábilmente ha sabido aprovechar la figura del arpa en sus frescos y lienzos. Este capítulo es el resultado de una indagación que trata sobre la representación visual del arpa en la pintura y sobre el significado que estas representaciones tienen para la historia del arte y la música. Basta con recordar las *vanitas* del Barroco para tener una imagen clara de lo que decimos, y a Nicolas Poussin, pintor francés y uno de los más destacados de la escuela clasicista, quien nos dice en una de sus célebres frases: “La pintura es la amante de la belleza y la reina de las artes”⁽⁸³⁾; y es en este sentido donde podríamos afirmar que esta perfecta armonización queda recogida en la figura del arpa por su grácil forma y su etéreo sonido.

6.2.2.1. La Antigüedad

1. Los orígenes del arpa

Los orígenes de los instrumentos musicales y sus representaciones en el arte y la música se han convertido en objeto de investigación, teorías, tratados, tesis e hipótesis de los historiadores del arte, filósofos, musicólogos, arqueólogos y científicos. El arpa no es ajena a estos nuevos estudios.

Parece ser que el arpa viene de África, nada sorprendente teniendo en cuenta que este continente es considerado como el origen de la humanidad y que el arpa es uno de los instrumentos más antiguos. Tanto es así que una de las primeras representaciones de un músico arpista la encontramos en las pinturas rupestres en Tasilli (Argelia). Desde África

(82) Freire, M. E., 2002.

(83) Cumming, R., 2005, 180.



fig. 131. Músicos rupestres. Tasilli (Argelia).



fig. 132. Grabados superpuestos en la pared derecha de la cueva de Les Trois Frères en Le Tuc d'Audoubert, Montesquieu-Avantes, Ariège, Francia, ca. 15000 a. C. La figura humana que simula la imagen de un hechicero tocando un instrumento está por encima de la marca roja.

fig. 133. Detalle del hechicero de la cueva Les Trois Frères.

el arpa se extendería hasta las costas del Atlántico y el continente americano, desde Siberia, China, India y el Medio Oriente al continente europeo. Lo hace en múltiples formas y estilos, y llega a utilizarse en muchos ámbitos de la vida humana y de la música.

En Europa la primera imagen conocida de un músico tocando un instrumento semejante a un arpa (ca. 15000 a. C.) está tallada en las paredes de una cueva en el suroeste de Francia, en los Pirineos franceses, en Ariège, en la zona conocida como Les Trois Frères, descubierta en 1914 en el sistema de cavernas de Le Tuc d'Audoubert por tres hermanos: Henri, Robert y Begouen-Jean Clottes. La figura central muestra a un hombre prehistórico vistiendo una piel de animal que sostiene un arco musical, un antiguo instrumento de una sola cuerda que bien pudiera ser un arpa. Los arqueólogos han llamado a la roca tallada *De Brujo* o del *Shaman Dancing*, ya que parece representar un ritual chamánico en el que los instrumentos musicales eran a menudo los catalizadores en el trabajo de la medicina de los chamanes.

El ser humano descubre cómo crear instrumentos musicales a partir de lo que encuentra en la naturaleza: huesos de animales, la piel y el cabello, cuernos, madera, cuero, tripas de animales, corteza de sauce, concha de tortuga; y de los utensilios y materias primas que utiliza: arco, flechas, hierro, cobre, bronce, arcilla, piedra, piedra caliza, marfil (*mammoth* o elefante), plata, perlas, lapislázuli y oro. Observa y copia los objetos de la vida cotidiana, y crea su instrumento musical a partir de una forma primitiva: en arco, media luna, cuchara de pala, barco o triángulo.

Según la teoría, el arpa nació cuando el sonido emitido por la cuerda tensa y vibrante de un arco de flecha de disparo se escuchó. Ya fuera del arco de un cazador o un arco de un guerrero no existe diferencia alguna. Por encima de todo, era el sonido lo que importaba. No podemos establecer positivamente dónde o cuándo surgió el arpa. Sin embargo, sí podemos precisar una aproximación a partir de las imágenes que el hombre ha ido creando.

2. El arpa en las primeras civilizaciones

Las antiguas civilizaciones de *Mesopotamia* y *Egipto* testimonian la introducción del arpa en la Antigüedad a través de sus pinturas murales. Gracias a ellas podemos tener percepciones y conocer la vida de sus músicos, así como los cambios que estos han ido generando en las fiestas religiosas, procesiones, lamentaciones, festividades y funerales en los que han participado.

La percepción del burro no parece haber tenido una connotación negativa ni satírica en tiempos sumerios, incluso en el Antiguo Testamento se describe a este animal como perspicaz y listo a través del relato del burro de Balaam. Sin embargo, es en el antiguo Egipto donde surge la visión sarcástica del asno musical como ejemplo de animal bruto, lento y torpe, si nos guiamos por el Papiro Erótico-Satírico de Turín donde aparece claramente ya con tales connotaciones. La visión satírica del asno musical egipcio pasaría a Esopo (al visitar la tierra de los farones) y de este a Boecio hasta llegar a la Edad Media, donde adquiere un mayor desarrollo.

Artistas desconocidos del antiguo Egipto crearon imágenes pictóricas del arpa en pinturas murales y papiros a lo largo de todo el período de las dinastías faraónicas durante más de tres mil años. Las escenas más hermosas las reservaban para las paredes de sus sarcófagos y papiros con el fin de que cobrasen vida en el más allá. En el antiguo Egipto uno de los instrumentos musicales favoritos y más utilizados era el arpa⁽⁸⁴⁾. Piezas de este instrumento, incluso arpas originales, han sobrevivido gracias al clima seco de este país y ahora están en exhibición en museos de todo el mundo y en colecciones privadas. La mayoría fueron cuidadosamente envueltas en un paño antes de ser enterradas. El hombre arpista egipcio, tal y como hemos visto en capítulos anteriores, era a menudo ciego, lo que se refleja claramente en las pinturas de sus tumbas y esculturas.

Tuthmosis II (1518-1504 a. C.) fue el cuarto faraón de la dinastía XVIII y se casó con su media hermana, la reina Hatshepsut. El joven

(84) Osses Adams, L., 2004.

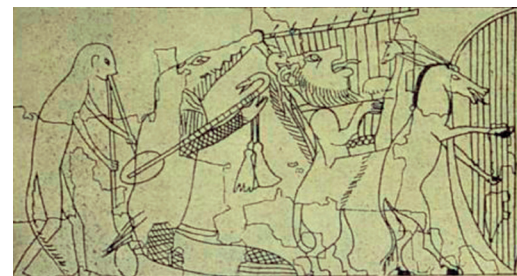


fig. 134. Papiro Erótico-Satírico de Turín (Colec. Drovetti), nº 55.001 (dinastía XIX), ca. 1150 a. C.



fig. 135. Banquete Musical del Teniente General Amenemhab. Detalle de músico tocando el arpa. Dinastía XVIII, 1570-1293 a. C., Nuevo Reino. Tumba de Amenemhab, Necrópolis de Sheikh Abd El Qurna, Tebas occidental. Kingston Lacy House, Dorset, Inglaterra.



fig. 136. Banquete Musical del Teniente General Amenemhab. Detalle de dos arpistas, un músico tocando el doble tubo y un intérprete de laúd. Dinastía XVIII, 1570-1293 a. C., Nuevo Reino. Tumba de Amenemhab, Necrópolis de Sheikh Abd El Qurna, Tebas occidental.

Amenemhab fue su teniente general y en su tumba vemos un relieve que muestra a un músico tocando el arpa. Es una escena detallada de un banquete funerario musical pintado en la pared de la tumba⁽⁸⁵⁾. En la tumba de Amenemhab, otra escena de banquete se representa en una pintura de pared: un conjunto musical de cuatro músicos tocando el laúd, doble tubo (caña) y dos arpas de arco verticales de uso común en el antiguo Egipto en los tiempos de todas las dinastías faraónicas.

En la tumba de Rekhmire, visir y gobernador de Tebas durante el reinado del faraón Tuthmosis III (1504-1450) de la dinastía XVIII, en la necrópolis de Sheikh Abd el Qurna, la pintura mural que representa la escena del funeral parece aportar alegría al escuchar a una orquesta tocando el laúd y la pandereta, y el arpa sostenida de pie. En esta pintura músicos de ambos sexos llevan ropas brillantes y tocan diversos instrumentos para entretener a los invitados. Esta es probablemente la mejor obra de arte de la tumba.

Los egipcios pudientes, además de suministrar sus tumbas con abundancia de ofrendas funerarias (pan, vino y otros alimentos), encargaban a los artistas relieves de colores en sus tumbas para asegurar su bienestar en el más allá. Querían asegurarse su posteridad, de modo que la imagen de su vida cotidiana debía ser precisa y vívida (y, a veces, idealizada).

La tumba privada de Nakht, escribano real que ostentaba el título de El astrónomo de Amón en el templo de Karnak, y su esposa Tawy, La Chantress de Amón, fue encontrada intacta en 1889 en la ribera occidental en el Valle de los Nobles, cerca de la entrada al Valle de los Reyes. Las paredes de esta cámara funeraria fueron pintadas alrededor de 1425 a. C. durante la dinastía XVIII (reinado de Tuthmosis IV o los primeros años de Amenhotep III), y fueron restauradas después de que los dibujos se publicaran en 1907 por científicos y artistas que trabajaban para el Metropolitan Museum of Art en Nueva York.

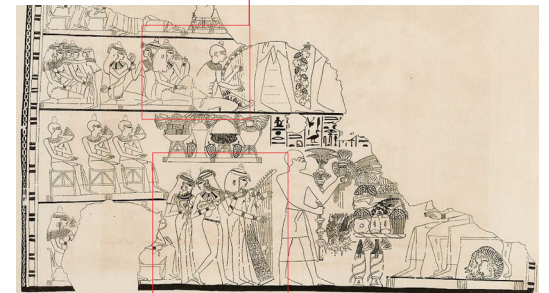
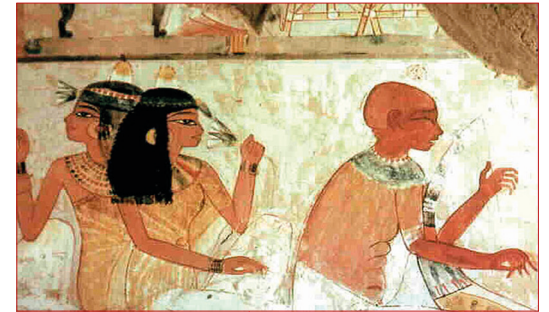
(85) El nombre del general Amenemhab no debe confundirse con el nombre de la cantante Amenemheb, llamada Mehu, que durante el reinado del faraón Amenhotep II (1453-1419 a. C.) tenía el título de Servant of the King with the glorious harp of Amon (Sierva del Rey con el arpa gloriosa de Amón).

La tumba de Nakht es conocida sobre todo por la escena de un banquete funerario que muestra, entre otras, la figura de un arpista ciego y la de tres músicas tocando una flauta de caña (flauta doble), un arpa arqueada de once cuerdas en forma de barco adornada con incrustaciones de colmillo de elefante y la *norva* (o bandurria), un instrumento de tres cuerdas hecha de un caparazón de tortuga de cuello largo (una especie de laúd, guitarra o banjo)⁽⁸⁶⁾. La música era una fuente de placer y relajación para los egipcios, y el instrumento principal era el arpa, seguido de la flauta. Las tres jóvenes instrumentistas aparecen ligeramente vestidas con trajes de banquete transparentes y lucen conos de perfume en la parte superior de la cabeza. Esta composición agradable y armoniosa ha sido reproducida y copiada en muchos papiros contemporáneos y en la variedad de ejemplares del *Libro de los Muertos*. En esta escena de entretenimiento eterna para el alma del difunto, vemos además músicos, bailarinas y a una esclava ayudando a las jóvenes mujeres, mientras otros parecen estar intercambiando frutas.

El militar oficial Nebamun sirvió bajo el reinado de los reyes Tuthmosis IV y Amenhotep III de la dinastía XVIII (1570-1293 a. C.). Durante su larga carrera se le otorgó el título de Portaestandarte de la Corte Real y se le construyeron cuatro tumbas. Las notas biográficas sobre el fallecido han sido testimonio no solo de su vida, sino también de los acontecimientos militares importantes del Imperio Nuevo. En la tumba situada en la necrópolis de Sheikh Abd el Qurna, vemos la escena del banquete funerario, casi una copia de la mastaba de Horemheb. El fresco pintado está algo dañado, los rostros de los músicos han sido profanados, borrados y cubiertos con grafitis.

De la misma época es la tumba del funcionario estatal Djesezareneb, construida en la necrópolis Sheikh Abd el Qurna, en la ribera occidental del Nilo en Tebas; aunque sin terminar y algo dañada, puede decirnos mucho sobre la vida y el trabajo de su propietario. Los colores pasteles de las pinturas de sus paredes se reproducen a menudo como ejemplos de arte egipcio antiguo. Los temas elegidos para las escenas

(86) Podría tratarse de una chirimía doble, un arpa de pie y una cítara; así como de una flauta, arpa y laúd. De lo que no cabe duda es de la presencia de dos arpas: el arpa del ciego y la de la joven música.



figs. 137, 138 y 139. Arpista ciego, bailarina y Tawi (detalle con flores de loto). Pintura boceto de la pared de la tumba de Nakht: banquete. Tres músicas tañendo diferentes instrumentos. Dinastía XVIII, 1570-1320 a. C., Imperio Nuevo. Necrópolis de Sheij Abd El Qurna, Valle de los Nobles, Tebas oeste.

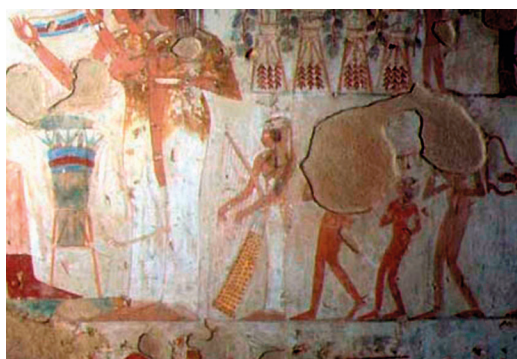


fig. 140. Homenaje del desierto. Tumba de Horemhab nº 78, Necrópolis de Sheikh Abd El Qurna, Tebas occidental. Dinastía XVIII, 1579-1293 a. C., Nuevo Reino. Musée du Louvre, Bibliothèque, París. De derecha a izquierda: lira, chirimía doble, niña bailarina con crótalos, laúd/cítara y arpa de pie.

pintadas siguen las convenciones del estereotipo para las tumbas al presentar las actividades de los fallecidos en la tierra con un fuerte toque de realismo y humor. Las paredes del enterramiento (divididas en registros horizontales) muestran muchas escenas de ofrenda a los dioses y el banquete funerario tradicional sin el cual ninguna tumba egipcia respetable estaría completa. En una de las pinturas vemos cuatro músicos que tocan la lira, la chirimía doble y un laúd o cítara; la líder de este conjunto es de nuevo una mujer egipcia que toca un arpa de pie de once cuerdas con la caja de resonancia en forma de barco cubierta con una decoración de piel de leopardo. Esta escena, también conocida como “Banquete Harén”, muestra una pequeña bailarina en el centro tocando los crótalos, lo que sugiere una relación entre el fallecido y la niña. De origen mágico y totémico, es probable que la música egipcia fuera solo vocal en sus comienzos, que se introdujese más tarde el uso de instrumentos musicales.

El faraón Akenatón (1352-1335) trató de imponer el culto al dios Atón en sustitución de Amón. Según las teorías actuales, parece que solo la clase alta de la sociedad egipcia de la época aceptó la nueva religión, mientras que la gente común continuaba adorando a sus deidades y dioses. Las únicas ocasiones en las que tenían que formar parte de la nueva institución religiosa eran durante las vacaciones grandiosas, cuando la estatua del dios Atón se llevaba en procesión desde el santuario fuera de los muros de los grandes templos. Al final del reinado de Akenatón, sus altos funcionarios civiles y militares ejercieron una fuerte influencia en el reino. Los generales Ay y Horemheb (ambos se convertirían en faraones antes del final de la dinastía XVIII) tomaron el liderazgo del país, mientras el faraón continuaba persiguiendo sus propios intereses filosóficos y religiosos.

En ese momento, a los jefes militares se les concedían tumbas acordes a sus rangos y acciones. En este capítulo se muestran algunos ejemplos de la decoración de las paredes de sus capillas con músicos y arpas representadas (algunos muy dañados) en la configuración del funeral todavía habituales, haciendo hincapié en honores y reconocimientos militares del difunto. Los pasajes impresionantes de su carrera militar eran a menudo muy mejorados, evidentemente, a petición de

los propietarios de las tumbas. Sus mastabas privadas fueron construidas principalmente en las necrópolis de Saqqara y del jeque Abd el Qurna, en la orilla oeste del río Nilo a unos quinientos kilómetros de distancia. La similitud de estilos y motivos decorativos fueron resultado en parte de la existencia de un pequeño número de talleres y, probablemente, de la falta de formación de los artistas. Parece que solo un pintor o un pequeño grupo de artistas hicieron todo el arte funerario. Los arpistas eran ampliamente representados con hermosas arpas en forma de barco tocando a menudo en posición de pie. El arpa, antiguo instrumento solista, se convirtió en todo un instrumento de conjunto. Las flautas y los cantantes del pasado fueron sustituidos por músicos que tocaban laúdes y liras (a pesar de que los cantantes y flautistas continuaran siendo empleados).

El último faraón de la dinastía XVIII, Horemheb (1323-1295 a. C.), tiene su tumba privada en Saqqara. Aquí vemos una escena del funeral (hoy casi completamente desaparecida) que representa a una mujer tocando un arpa grande arqueada en un conjunto de música con dos laudistas. Esta construcción, aún modesta, fue reemplazada más tarde por un nuevo templo funerario con una decoración mucho más rica en el Valle de los Reyes en Tebas occidental.

El más importante de todos los descubrimientos de arpa egipcia tuvo lugar en el complejo del templo funerario de Ramsés III (ca. 1198-1152 a. C.) de la dinastía XX en el Valle de los Reyes en Medinat Habu (Ciudad de Habu). Si bien sabemos que Ramsés III probablemente fue asesinado durante la conspiración de su harén, su reinado (1182-1151 a. C.) marcó el fin próximo del Nuevo Reino. Su tumba, descubierta en 1768 por el explorador escocés James Bruce (1730-1794), escondía en su interior un bajorrelieve de dos arpistas ciegos tocando ante los dioses a cambio de su ayuda y protección. Debido a los colores apagados de las pinturas murales (y a algunas afirmaciones de que sus "descubrimientos" eran imaginarios), James Bruce en sus *Travels to discover the source of the Nile* (1768-1773) incluyó varios dibujos de los arpistas que había visto en las paredes de la tumba, bautizada con el nombre de "La Tumba de los Arpistas", a veces llamada "La Tumba de Bruce". Las pinturas muestran dos grandes arcos

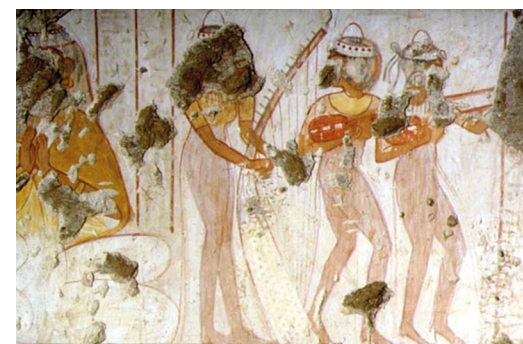


fig. 141. Banquete musical del faraón Horemheb. Arpista y dos laudistas en la mastaba privada del faraón Horemheb. Dinastía XVIII, 1570-1293 a. C., Nuevo Reino. Necrópolis de Saqqara.



fig. 142. Arpista ciego tocando el arpa con la Corona Roja del Bajo Egipto. Templo funerario del faraón Ramsés III en Medinat Habu, Valle de los Reyes, Tebas occidental, dinastía XX, 1185-1060 a. C., Imperio Nuevo.



fig. 143. Arpista ciego tocando el arpa con la Doble Corona del Alto y Bajo Egipto. El arpista canta alabanzas del faraón ante el dios Shu, que simboliza el espacio entre el cielo y la tierra. Lleva un tocado de plumas de avestruz y sostiene un cetro Was, que simboliza el poder y la dominación y el signo de la vida —La Llave Ankh—. Templo funerario del faraón Ramsés III en Medinat Habu, Valle de los Reyes, Tebas occidental, dinastía XX, 1185-1060 a. C., Imperio Nuevo.

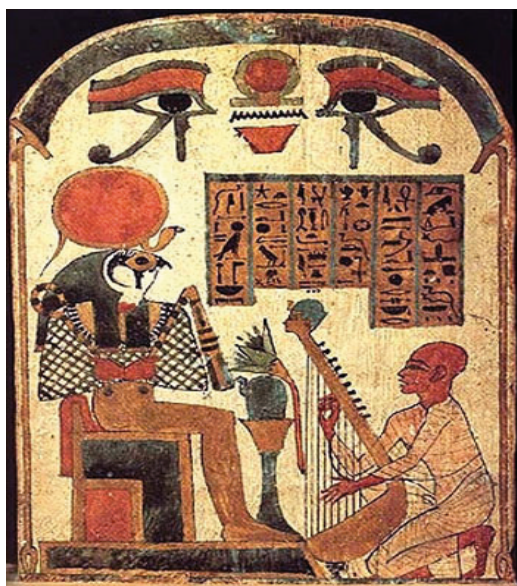


fig. 144. Estela del arpista Djedkhonsuiuefankh tocando y cantando ante Amón. Dinastía XXI, 1069-945 a. C., Tercer Período Intermedio. Museo de Louvre, París.

verticales que simulan la figura de dos arpas tañidas por dos hombres vestidos de sacerdotes. Las cajas de resonancia del arpa están decoradas con cabezas del faraón portando la corona roja (*Deshret*) del Bajo Egipto y la doble corona (*Pshent*) del Alto y Bajo Egipto (el símbolo del dios Ra o el dios Horus). Fotografías recientes de la tumba de Ramsés III muestran las pinturas murales en muy malas condiciones.

En dinastías posteriores también hallamos pinturas murales de gran relevancia. En el Musée du Louvre se conserva la estela del arpista Djedkhonsuiuefankh en la que aparece tocando y cantando ante Amón y que data de la época de la dinastía XXI.



fig. 145. Arpista tocando y cantando a Anhour Khaou, constructor jefe de Tebas, y a su mujer. Detalle dibujado de una pintura mural en la tumba de Anhour Khaou, tallada a 10 m bajo el nivel del suelo en el cementerio de Deir el Medina. Tumbas de los Nobles, Luxor-Tebas, Egipto.

En Grecia, la lira y la cítara eran los instrumentos elegidos para los discursos públicos y recitales líricos, utilizados para sostener la voz. La cítara se convirtió en el instrumento predilecto de los músicos profesionales y con ella participaban en muchos concursos musicales. La lira de caparazón de tortuga procedía de Tracia, según la tradición griega, y era un instrumento de aficionados que no se utilizó durante la época romana. Las representaciones de arpas clásicas en Grecia son en su mayoría pinturas sobre cerámica (véase el epígrafe 6.2.3.).

En Roma, en el siglo II a. C., el arpa continuó floreciendo hasta el advenimiento del cristianismo a través de los sacerdotes procedentes de las antiguas tribus celtas. Los escritos de los historiadores romanos (Posidonio, Tácito y Diógenes) y los restos arqueológicos (como el Altar Stonehenge en la Isla Magee, atribuido por algunos a los druidas) son las fuentes principales de información sobre los druidas, así como la literatura mitológica registrada por los monjes de los siglos VIII al XIV. Los sacerdotes celtas provenían de las culturas indoeuropeas y eran una clase intelectual de historiadores, filósofos, médicos, sacerdotes, sacerdotisas y magos. Estos se adentraban en las profundidades de los bosques acompañándose con el sonido del arpa y las luces de las hogueras y soñando para sus pueblos, sin un reflejo artístico concreto en el campo de la pintura.

6.2.2.2. El período medieval

En el período medieval la figura del arpa está íntimamente unida a la pintura religiosa. A menudo la vemos representada en manos de personajes celestiales como los ángeles junto a la Virgen María o Jesús. El rey David es también una constante y, aunque aparece con mayor frecuencia en códices, no debemos excluir las pinturas murales, como es el caso de la torre de Longthorpe.

La gran sala de Longthorpe muestra la borrosa línea que a menudo divide las preocupaciones sagradas y seculares en este período. No se trata de una iglesia, sino parte de un edificio doméstico que contiene una habitación con las cuatro paredes totalmente pintadas con escenas sobre diversos temas. A la torre, ocasionalmente abierta al público, se accede por una escalera exterior de piedra que conduce a la cámara grande. La pintura más importante aquí es *La Natividad*, escena que representa a la Virgen María sosteniendo al Niño Jesús, al buey y al mulo en el centro del grupo, y a José en una silla de diseño muy elaborada. Por encima de este grupo de *La Natividad*, en un arco ilusionista pintado, hay escenas que representan las siete edades del hombre: un bebé en una cuna de tamaño considerable, un joven con las piernas colocadas en la parte superior del arco, un hombre con un halcón y, finalmente, un anciano con una túnica con capucha y un



fig. 146. David tocando el arpa. Torre de Longthorpe, Peterborough, Cambridgeshire, ca. 1310.



fig. 147. *La Coronación de la Virgen*. Giovanni del Ponte, temple sobre tabla, 1430-1435. Uffizi, Florencia.

fig. 148. *Virgen con el Niño y ángeles*. Hans Memling, ca. 1479.

bastón o bastones, en representación de la decrepitud. Abajo, se reflejan las mitades superiores de varias parejas de apóstoles. En la parte superior de la pared en la bóveda del techo aparece una escena del Antiguo Testamento de David tocando el arpa, con otra pintura casi indescifrable en el correspondiente espacio abovedado frente a ella (parece ser un miembro de la hueste angélica o, posiblemente, otro personaje del Antiguo Testamento). En el centro, entre estos músicos, se puede ver el borde de una mandorla. Esta pared norte de la Gran Sala de Longthorpe parece, por tanto, querer ilustrarnos de una forma simbólica el reino celestial, las siete edades del hombre y el mundo natural, sobre el cual el hombre todavía conserva el señorío.

A finales de la Edad Media, cualquier tema religioso en el que aparezcan ángeles junto a la Virgen y el Niño puede ser un buen motivo para incluir instrumentos musicales de todos los órdenes, ya que los coros angélicos abren un campo ilimitado de posibilidades, y más aún tratándose de un arpa. Resulta significativo comprobar cómo durante este período conviven arpas mayores y menores con base en su tamaño.



fig. 149. *Virgen y el Niño con ángeles músicos*. Óleo y témpera sobre panel de roble, ca. 1500. Pittsburgh, Carnegie Museum.

Arpas mayores

Las pinturas seleccionadas presentan un tipo de arpa de apoyo más desarrollada, lo que indica, entre otras variaciones, un considerable aumento de tamaño propio ya del período gótico. La primera pintura elegida es de un pintor italiano titulada *La Coronación de la Virgen*, en ella es destacable la presencia de un arpa apoyada en el suelo. El segundo ejemplo es la obra de Hans Memling, *Virgen con el Niño y ángeles*, fechada alrededor de 1479; en él nos sorprende de nuevo un ángel que toca un arpa triangular medieval de apoyo. Y así sucede con el resto de las pinturas (ver imágenes de la página anterior).

Arpas menores

Algunas pinturas medievales continúan representando arpas de menor tamaño vinculadas a los mismos temas religiosos. En algunas imágenes vemos ángeles tocando arpas que apenas ocupan dos tercios de su cuerpo.



fig. 150. Virgen con el Niño y ángeles. Maestro desconocido, ca. 1420. Museo de Bellas Artes de Budapest.

fig. 151. Virgen con el Niño entronizada con ángeles tocando instrumentos musicales. Giovanni di Piermatteo Boccatti, témpera sobre madera, ca. 1455.



fig. 152. Virgen con ángeles tocando música. Pere Serra, ca. 1357-1409. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

fig. 153. Tríptico de la familia Sedano (centro: la Virgen y los ángeles; izquierda: Jean Sedano presentado por san Juan Bautista; derecha: mujer de Jean Sedano presentada por san Juan Evangelista). Gérard David, madera, s. xv. Musée du Louvre, Département des Peintures, París.

Dentro de la tradición y simbología cristiana, el arpa triangular la vemos también en lienzos y frescos en los que aparecen nuevamente ángeles tocando el arpa con o sin la compañía de Cristo. En la Edad Media nos encontramos además con hermosos vitrales formados por vidrios con dibujos coloreados y que cubren los ventanales de iglesias, castillos y otros.

El arpa es, por tanto, uno de los instrumentos musicales de cuerda más representados tanto fuera como dentro de España, principalmente en la zona catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV. Las numerosas referencias documentales donde aparece ponen de manifiesto la presencia activa de este instrumento en la vida musical en este contexto histórico y geográfico. El hallazgo de los frescos de la catedral de Valencia confirma el interés que despertaba este instrumento en el panorama musical catalano-aragonés. El arpa que vemos en estos frescos se aleja de los modelos establecidos para este instrumento en sus más inmediatas antecesoras representaciones, aunque por sus dimensiones y estructura corresponde al modelo llamado románico. Considerando su rica decoración, esta denominación no retrata la realidad de todos los detalles ornamentales y del conjunto, que son reflejo de un mundo lleno de referencias clásicas y que obedecen a otros cánones muy distintos a los siglos anteriores al Renacimiento. En la pintura del ábside de Francisco Pagano no se representan los oídos del arpa.



fig. 154. Ángel tañendo un arpa doble. Detalle de una de las tablas del lado izquierdo del tríptico-relicario del monasterio de Piedra. Zaragoza, ca. 1390. Se conserva en la capilla de la Real Academia de la Historia de Madrid.

El primer testimonio de un arpa posiblemente cromática que hemos hallado hasta el presente en la iconografía española de la Baja Edad Media, lo vemos en la representación de un ángel tañedor en un tríptico que recubría la arqueta-relicario del monasterio de Piedra⁽⁸⁷⁾. Es un arpa pequeña, como corresponde a la época, y pertenece al grupo de las raras de esta naturaleza que aparecen tañidas de pie, pues lo habitual en la familia de las arpas es que se toquen estando el arpista sentado. Gracias a esta circunstancia podemos deducir que la altura del instrumento sería de unos cuarenta centímetros, por lo que

(87) Esta obra es conocida como Gran Tríptico-relicario del Monasterio de Piedra y se conserva en el gabinete arqueológico de la Real Academia de la Historia. Así lo denomina José Amador de los Ríos en su trabajo Museo Español de Antigüedades. Data del año 1390.

la encordadura debía estar colocada un poco comprimida dentro del espacio interior delimitado por el bastidor. Esta arpa posee la morfología propia de las arpas italianas, tal y como las describe V. Galilei, aunque es más pequeña. De ahí que llame nuestra atención, pues al analizarla sorprende la doble fila de cuerdas (una de quince cuerdas y otra de catorce), frenando nuestra hipótesis de que las arpas dobles o cromáticas fueron fruto de las necesidades armónicas requeridas por la composición en épocas anteriores.

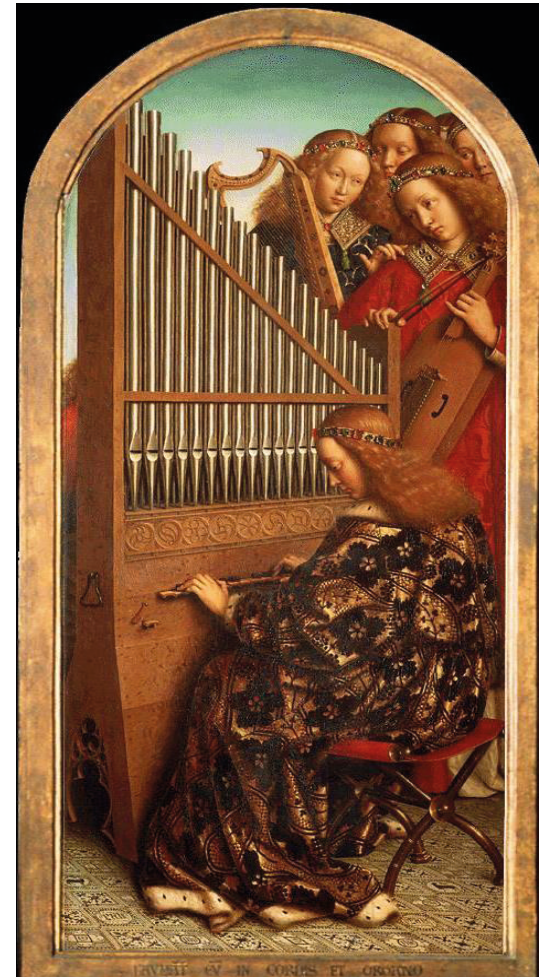


fig. 155. Ángeles músicos en uno de los paneles superiores del Políptico de Gante. Jan Van Eyck, 1427.

fig. 156. Cristo con ángeles cantando y tocando música (parte derecha del tríptico). Hans Memling, óleo sobre tabla, ca. 1430-1494.

fig. 157. Ángel arpista de Francisco Pagano, s. xv. Pintado sobre la boveda gótica del ábside de la catedral de Valencia.

6.2.2.3. La Edad Moderna

1. Renacimiento

La manifestación artística que experimentó una revolución más profunda durante el Renacimiento fue, sin duda, la pintura. En primer lugar, por la introducción de la perspectiva lineal, que permitió crear la ilusión de espacio y de profundidad y, en segundo lugar, por la búsqueda de una reproducción exacta de la realidad. El retablo, predominante durante el gótico, da paso a los cuadros de caballete, en los que ya no se cultiva solo la temática religiosa, sino también el retrato y las escenas mitológicas y alegóricas a través de representaciones varias. En la música, y en concreto en el caso del arpa, contamos con imágenes en las que vemos representados, entre otros, al rey David, la Virgen, el Niño Jesús, santos, ángeles, la música del Infierno y arpistas míticos.

El rey David en la pintura de los siglos xv y xvi

El rey David vivió pensando que la felicidad y el gozo son dos cosas diferentes. Mientras la felicidad es un estado pasajero de emoción que depende del hacer, el gozo es un proceso a largo plazo de la mente que depende del ser. Para David, son las estaciones de pruebas y sufrimiento —caos y confusión— las que finalmente desarrollan un gozo más profundo. La clave es conocer a Dios como su compás interior, manteniendo con ello una analogía musical que será su más extendida representación iconográfica.

La Virgen María y el arpa

En la cultura cristiana se ha valorado la representación de la Fuerza Femenina Creadora a través del simbolismo de la Virgen María. Este símbolo de pureza junto a su indiscutible belleza, carisma y expresión la han convertido, sin duda, en uno de los personajes más representados de la historia en clave espiritual.

En múltiples cuadros, la Virgen aparece rodeada de ángeles o santos tocando distintos instrumentos, entre ellos, el arpa. Siendo este un



fig. 158. David y Bathseba. Wolfgang Krodell, madera de tilo, 1528. Kunsthistorisches Museum, Gemaeldegalerie, Viena.

instrumento que desde siempre se ha asociado a la pureza y al mundo celeste, no es de extrañar que artistas de renombre como el Greco, se hayan sentido inspirados por esta temática y la hayan plasmado en sus lienzos.

El Greco deja definitivamente en 1566 su patria natal, Creta, para instalarse en la república de Venecia, donde recibe la influencia de pintores como Tiziano o Tintoretto y realiza estudios de arquitectura, probablemente tampoco fue ajeno a los movimientos musicales de la república en su momento de mayor esplendor artístico. Su visión intensamente personal se asentaba en una profunda espiritualidad, que se afianza durante su presencia en Toledo. De hecho, sus lienzos evidencian una atmósfera similar a la que evocan las obras literarias de los místicos españoles contemporáneos, como Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. “La Virgen y el arpa” es también uno de los temas en los que se inspira. En las obras que realizó desde la década de 1590 hasta su muerte puede apreciarse una intensidad casi febril. Los temas de la mitología clásica atestiguan su erudición humanista y cuán brillante e innovador era el enfoque que daba a los temas tradicionales, en los que la presencia de imágenes musicales es frecuente.

La Virgen María ha sido fuente de inspiración para los pintores más sobresalientes de todos los tiempos. Temáticas como “La Virgen y el Niño” no añade nada nuevo a lo que ya conocemos sobre la Virgen en el arte, llegando a convertirse en uno de los principales temas de la iconografía cristiana. A María la vemos habitualmente retratada junto al Niño Jesús, sin embargo, solo en aquellos cuadros donde se denota la presencia de la música aparece acompañada de ángeles o santos tocando distintos instrumentos, entre ellos, el arpa.

Los ángeles y el arpa

Los ángeles se representan a menudo tocando arpas y vestidos con halos y túnicas blancas. Esta imagen popular surge en parte de una tradición que considera que la ocupación principal de los ángeles es cantar alabanzas a Dios, tanto es así que a las nueve órdenes angelicales se las denomina “coros”. El motivo por el que los artistas eligieron el arpa como uno de los instrumentos celestiales más representados parece



fig. 159. *El entierro del conde de Orgaz*. El Greco, óleo sobre lienzo, 1586-1588. Iglesia Santo Tomé, Toledo. Es su obra más conocida, ilustra una leyenda local según la cual el conde fue enterrado por san Esteban y san Agustín. En la parte inferior, realista, recreó un entierro con toda la pompa del s. XVI; en la superior, idealizada, representó la Gloria, adonde llega el alma del conde y en la que figuran, entre otros, la Virgen y los santos tocando el arpa.

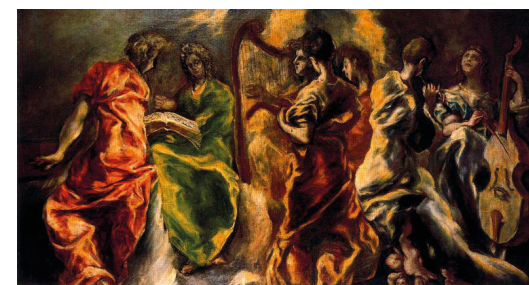


fig. 160. *Concierto angélico*. El Greco, óleo sobre lienzo, 1610. Pinacoteca Nacional, Museo Alexandros Soutzos, Atenas.

estar asociado a los dioses griegos y la lira, instrumento musical de la antigua Grecia similar al arpa. La música celestial está también asociada con la llamada Música de las Esferas. Antes de la invención del telescopio se creía que la Tierra era el centro estable del universo, alrededor del cual giraban el Sol, la Luna, las estrellas y los cinco planetas conocidos. Como el Sol, la Luna y los planetas se movían por vías propias, por completo independientes de las estrellas, se creía que estaban “pegados” en una serie de esferas transparentes y concéntricas que giraban alrededor de la Tierra. Se decía que estas esferas al moverse, resonaban entre sí como las cuerdas de un arpa y producían el fenómeno conocido como Música de las Esferas. Este concepto del universo puede haber contribuido a la idea de que los ángeles toquen principalmente arpas y no otros instrumentos⁽⁸⁸⁾.

La música celestial también la hallamos en pinturas al fresco. En esta época los pintores utilizaban igualmente esta técnica para plasmar sus temáticas.



fig. 161. *Los Elegidos* (detalle), ca. 1500. Luca Signorelli (1441-1523).

(88) Lewis, J., Oliver, E., 2007.

La música del Infierno

Simbólicamente el arpa está asociada a la seducción, también se identifica con la tensión de lo sobrenatural y del amor que afecta dolorosamente al hombre durante todos los instantes de su existencia terrena. Fascinante y contradictoria, se convierte en uno de los símbolos esenciales del viaje místico al ultramundo en representación de la melancolía y la pasión, el autosacrificio, la vía del arte trágico y del martirio⁽⁸⁹⁾, a la vez que en punto de unión entre el mundo terrestre y el celestial.

El Infierno de Dante fue pionero en el concepto de implantar la idea de que los prisioneros del inframundo estaban sujetos a torturas relacionadas con los pecados que los llevaron allí. En este sentido, las obras del Bosco están pobladas de monstruos extraordinarios que representan los defectos y los temores de una humanidad obsesionada con el fin del mundo; así como sus célebres trípticos atestiguan el interés, todavía grande en el Renacimiento, por la cultura popular, las fiestas, los excesos y los proverbios. Un ejemplo significativo lo hallamos en el tríptico del *Jardín de las delicias*, uno de los cuadros más grandiosos y enigmáticos del Bosco. No es de extrañar que los críticos hayan visto en este cuadro diversas hipótesis interpretativas, como la de Fraenger⁽⁹⁰⁾, una de las más curiosas. Para este autor, el *Jardín de las delicias* no representaría sino las ideas de la doctrina de Libre Espíritu, una secta a la que suponía que pertenecía El Bosco, aunque no exista documentación que lo pruebe. Según esta línea de estudio, estaríamos ante una representación de la antecámara del Cielo y no del Infierno, el cual sería un testimonio de la restauración universal, sobre todo en la alegoría del arpa-laúd, para Fraenger, alegoría de la primera pareja humana, imagen de Dios.

Al igual que en muchos de sus cuadros, el Bosco pinta aquí criaturas de pesadilla combinando trozos de personas, animales y vegetales. Es relevante cómo de manera extraordinaria, en la parte del Infierno, destaca además el dibujo de un arpa junto a otros instrumentos medievales: laúd, zanfona, bombardas y flauta de pico. El modelo de arpa

(89) Cirlot, J. E., 1998, 83-84 y 132-133.

(90) Castelli, E., 2007, 131.



fig. 162. *Los Siete Pecados Capitales*. El Bosco (Bosch, Hieronymus), 1480. En la tabla del cielo aparecen los Siete Pecados Capitales, las cuatro escenas circulares en las esquinas representan la muerte, el juicio, el Infierno y el Cielo. La pintura perteneció al rey Felipe II de España. Museo del Prado, Madrid.

es gótico, de cuya organología heredó algunas partes el arpa española de los períodos renacentista y barroco. El Bosco alcanzó un gran éxito en vida, pero después pasó varios siglos en el olvido. Sin embargo, no hay duda de que la comprensión del Infierno como una caverna de fuego subterráneo cubierta de lava y condenados, no había sido relacionada hasta entonces con el arpa, a la que atribuye funciones maléficas con un personaje atado entre sus cuerdas.



figs.163 y 164. *El Jardín de las delicias*. El Bosco, 1505. Museo del Prado, Madrid. Arpa gótica (detalle).

Arpistas míticos

La pintura del Renacimiento también se ha nutrido de las leyendas míticas que protagonizan músicos arpistas. Según las narraciones tradicionales, durante un viaje en barco, el poeta Arión fue asaltado por los marineros de la tripulación. Para escapar se lanzó a las aguas y fue rescatado por un delfín amante de la música. Albercht Duerer immortalizó el viaje de Arión a lomos del cetáceo en una famosa acuarela.

2. Barroco

A comienzos del Barroco nos adentramos en un período histórico y político marcado por la dialéctica entre la Reforma protestante y la Contrarreforma católica, y entre el absolutismo monárquico y las tentativas de parlamentarismo protestantes. En este sentido, aunque identificado con la tendencia espectacular hacia lo decorativo y la fantasía y un abandono de las reglas de la estética clásica, el Barroco propone en realidad una doble tendencia: un gusto por la realidad y la cotidianeidad, que se traduce en los países de religión católica en un deseo de aproximación a los grandes temas religiosos y en los protestantes en el interés por los aspectos de la realidad circundante, a la vez que el gusto por lo monumental y aparatoso, como expresión e instrumento propagandístico de la Monarquía y de la Iglesia, donde la música adquiere un especial protagonismo.

La pintura histórica gozó de una especial acepción en el siglo XVII. Para poder reproducir temas de la Biblia, de la poesía antigua y también de obras literarias contemporáneas, los artistas requerían múltiples conocimientos de literatura, historia y música, así como habilidades propias para los bodegones y los paisajes. Todas estas destrezas tenían como objetivo que el espectador del cuadro pudiera comprender adecuadamente la acción representada. Artistas de renombre utilizaron como tema central de sus creaciones el arpa en manos del rey David, ángeles músicos con o sin la compañía de la Virgen, damas y músicos arpistas, o formando parte de bodegones, entre otros.



fig. 165. Arión y el delfín. Albrecht Duerer, ca. 1515. Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Viena.



fig. 166. El rey David tocando el arpa. Gerrit van Honthorst, 1611. Centraal Museum, Utrecht.



fig. 167. El rey David toca el arpa. Peter Paul Rubens, óleo en panel, ca. 1627-1628.



fig. 168. *David toca el arpa ante Saúl*. Rembrandt Harmensz van Rijn, 1630.



fig. 169. *David tocando el arpa ante Saúl*. Rembrandt Harmensz van Rijn, óleo sobre lienzo, 1656-1657.

El rey David en el Barroco

El rey David es posiblemente el personaje bíblico más representado junto a un instrumento musical en la iconografía de todos los tiempos. Lo vemos en actitudes distintas, con diferentes ropajes y con diversas expresiones, muestra de las múltiples imágenes que del personaje se han tenido a lo largo de la historia. Sin embargo, hemos de destacar que la mayor parte de las representaciones davídicas nos lo muestran más como músico que como guerrero, y es precisamente el arpa (o similares) el instrumento más representado⁽⁹¹⁾. La iconografía de David es por ello un excelente material para contemplar la evolución histórica del arpa.

El arpa se convirtió en el símbolo del rey David y este a su vez en uno de los símbolos más utilizados por la Iglesia. El instrumento bíblico tomó tal fuerza que en toda la Edad Media fue multirrepresentado y así continuó en siglos posteriores. En el Barroco, el atractivo de lo sensual hizo que los pintores continuaran sembrando sus obras de arpas siempre que deseaban plasmar el goce infinito del estado de gracia sobrepasando los límites de lo natural. Un ejemplo lo hallamos en *El rey David toca el arpa* del gran maestro flamenco Rubens, pintor de corte de los archiduques Isabel y Alberto, y creador de demandados cuadros históricos de altar de gran formato y de extraordinaria riqueza compositiva.

El rey David ha sido motivo de inspiración para los cuadros más hermosos y emblemáticos del Barroco. Temáticas como “El rey David tocando el arpa ante Saúl” no añade nada nuevo a lo que ya conocemos sobre el profeta y este bello instrumento. Sería muy interesante conocer qué tipo de dolencia o enfermedad padecía Saúl (muy probablemente, según juzgan todos los historiadores, depresión e histeria) y, a la vista de los nuevos conocimientos, saber si la música del arpa sería el “remedio” sonoro más adecuado.

(91) David fue también un guerrero valiente, un militar notable y un líder indiscutible. Siempre demostró una devoción religiosa a toda prueba, por lo que es considerado símbolo del coraje y de las aspiraciones de su pueblo, cuyos profetas le consideraron el modelo del mesías prometido.

David toca el arpa ante Saúl del holandés Rembrandt ocupa un lugar destacado en la pintura de este período. Si las obras de los llamados “prerrembrandistas” se caracterizaban a menudo por un elaborado escenario y un complejo entramado de figuras, Rembrandt logró transmitir, más que ningún otro pintor de historia, los estados emocionales de los personajes, representando los momentos de máxima tensión de cada escena.

La Virgen rodeada de ángeles músicos

Zurbarán ha querido reflejar en una de sus pinturas a la Virgen María rodeada de ángeles concediendo el hábito de la Merced a san Pedro Nolasco. Esta experiencia mística, a la izquierda, se contrapone con la columna de piedra sólida en las sombras y la ventana de madera a la derecha. Aunque relativamente desconocido fuera de España, el pintor extremeño era único por su capacidad de combinar conceptos místicos con un agudo sentido del hiperrealismo, entremezclándose con la videncia de lo visible. En ninguna parte es esto más evidente que en este cuadro encargado para los mercedarios calzados (monasterio de la Orden de la Merced) con motivo de la canonización de su fundador en 1628. Esta pintura es una de las once imágenes que sobreviven en el piso superior del monasterio original de la orden (hoy, Museo de Bellas Artes, Sevilla).

Carlo Maratta también encuentra en la imagen de la Virgen y los ángeles músicos una fuente de inspiración para sus creaciones artísticas.

Los ángeles y el arpa

Zurbarán en *La Adoración de los Pastores* hace gala de sus mejores dotes para el realismo en una escena sagrada de un ángel tocando el arpa. Recurre al naturalismo tenebrista para pintar una escena llena de solemnidad e intimismo a un mismo tiempo. El nacimiento de Jesús tuvo lugar durante la noche, lo que crea un ambiente oscuro y misterioso; gracias a los efectos lumínicos que el pintor aplica sobre las figuras, estas poseen un volumen casi tangible.



fig. 170. Pintura española religiosa con la Virgen María concediendo el hábito de la Merced a san Pedro Nolasco. Francisco de Zurbarán, óleo sobre lienzo, ca. 1630. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



fig. 171. *La Adoración de los Pastores*. Francisco de Zurbarán, óleo sobre lienzo, 1638. Museo de Pintura y Escultura de Grenoble (Francia). Arpa de dieciocho cuerdas tañida por un ángel. Obsérvense los detalles de la botonadura y los oídos en forma de S en la parte inferior de la caja armónica. La correcta posición de las manos parece indicar que el pintor dispuso de un buen modelo o que conocía cómo se tocaba el instrumento.



fig. 172. *La familia del artista*. Carlo Francesco Nuvolone, óleo, s. XVII. Pinacoteca di Brera, Milán.



fig. 173. *Tentación de San Jerónimo*. Francisco de Zurbarán, 1638-1640. Monasterio de San Jerónimo, Guadalupe (Cáceres). El cuadro simboliza que la música es una tentación para el eremita, una concepción muy propia de la época. Recordemos que la Iglesia asociaba el arpa, y la música no litúrgica en general, con la sensualidad y el pecado. En este caso, la tañedora es una dama y el arpa dispone de columna arqueada y dos oídos redondos.

Otros muchos pintores vieron en la temática de “Los ángeles y el arpa” un motivo a plasmar en sus lienzos. La música celestial también la vemos representada en la pintura al fresco con un amplio abanico de artistas.

Las damas del arpa

Es curioso constatar que en la pintura muchos de los músicos arpistas son del sexo femenino, un hecho más bien sociocultural de asociar el instrumento con la mujer. Es esta una cuestión relevante, teniendo en cuenta que, en la historia del arpa milenaria, son numerosas las etapas en las que estaba prohibido su uso por las mujeres, ya que gran parte de la música para arpa (especialmente la litúrgica) era tocada por hombres. Así, vemos cómo son representados personajes tan cercanos como la propia familia del artista, sin olvidar a diosas, musas, etc.

Giovanni Lanfranco en su obra *Venus tocando el arpa* nos muestra un modelo de arpa ya erecto y plenamente escultórico del que desconocemos si es copia de una realidad o su morfología se debe a la invención del artista. Se trata de una alegoría musical fechada en 1630, en pleno período de la transición del clasicismo romano-boloñés al Barroco pleno.

En *La Tentación de San Jerónimo*, Zurbarán muestra cómo el santo, tras renunciar al cargo de cardenal, se recluyó en una cueva del desierto para meditar y hacer penitencia. Fue entonces cuando apareció una corte de hermosas jóvenes que intentaron tentarle hacia los placeres de la carne y los sentidos. La manera que Zurbarán tiene de representar la escena está exenta de la carga erótica que tradicionalmente se atribuye a este episodio, supliendo las lujuriosas cortesanas por damas más recatadas, vestidas al modo de sus vírgenes mártires, que parecen dar una serenata al anciano más que tratar de provocarle. El artista caracteriza al santo para evitar confusiones con otro episodio de corte similar, como es el de *Las Tentaciones de San Antonio*. Para diferenciar a san Jerónimo, lo muestra como un anciano marcado por el ayuno y con el pecho desnudo. La boca de la cueva crea un fondo

oscuro que envuelve tanto al personaje como al bodegón que hay en el centro. Configurado como una *vanitas*, muestra los temas perennes de la meditación sobre el ser humano, con los libros como símbolo del conocimiento y la calavera como símbolo de la muerte. La técnica empleada es el tenebrismo, ejecutando con gran maestría un brillante juego de luces y sombras que consigue destacar aquellas partes que más le interesan: las amarillentas hojas de los libros, el enjuto cuerpo del viejo y las pálidas pieles de las jóvenes que contrastan con sus vestidos y sus instrumentos musicales tradicionalmente asociados con el pecado de lujuria, especialmente el arpa.

Músicos arpistas

Continuando con el estilo de la corte, y a fin de mantener la dignidad de la época feudal y la independencia del clan, la nobleza tenía sus juglares. Al igual que en los siglos anteriores, los grandes barones que estaban entre los pares, así como el alto clero, tenían a su servicio por lo general uno o dos de estos músicos. Los misioneros también utilizaron la música como arma para propagar la palabra de Dios entre los pueblos indígenas, los cuales daban gran importancia a este arte como medio de comunicación.

Naturaleza muerta

La naturaleza muerta, también conocida como bodegón, es una representación artística de objetos inanimados, que pueden proceder de la naturaleza (animales, frutas, flores, comida, plantas, rocas o conchas) o haber sido fabricados por el hombre (utensilios de cocina, de mesa o de casa, antigüedades, instrumentos musicales, libros, joyas, monedas, pipas, etc.) y situados en un espacio determinado. Esta rama de la pintura, que se sirve normalmente del diseño, el cromatismo y la iluminación para producir un efecto de serenidad, bienestar y armonía, es propia de la cultura barroca y el campo de la música no le será ajeno.

Con orígenes en la Antigüedad y muy popular en el arte occidental desde el siglo XVII, el bodegón da al artista más libertad compositiva



fig. 174. *La adivina*. Valentin de Boulogne, lienzo, s. XVII. Lienzo. Musée du Louvre, Département des Peintures, París.

que otros géneros pictóricos como el paisaje o los retratos. Antes del 1700, los bodegones a menudo contenían un simbolismo religioso y alegórico en relación con los objetos que representaban, entre los cuales, no falta el arpa.

fig. 175. Arpa en pintura bodegón conocida con el nombre de *Vanitas violín*, ca 1650. En ella se representan las vanidades de la vida a través de objetos cuyo único fin es deleitar los sentidos. La calavera, a modo de mensaje moralista, contrapone la representación de estos objetos pasajeros con el recuerdo de una vida precedera.



3. Barroco tardío y Rococó (siglo XVIII)

La etapa final del arte barroco, por su cada vez mayor libertad estilística, acabó desembocando en una nueva sensibilidad Rococó. Este estilo nació en los frívolos ambientes de la aristocracia francesa, que convirtió la decoración de sus casas y la de sus salones en una muestra exterior de riqueza. El Rococó, que más que un estilo artístico fue una moda cortesana, convivió con el Barroco tardío, y se afirmó entre 1730 y 1745 como un arte aristocrático. De temática sensual, se cultivan escenas mitológicas, populares y pastoriles, llenas de encanto, plasmadas con un cromatismo vibrante y alegre y una factura suelta. Paralelamente, surgirá en Francia una corriente burguesa de tono realista y moralista, cuna de una destacada escuela de retratistas. Más allá de la pintura Rococó que refleja ese mundo galante y refinado de la corte francesa, hemos incluido además pinturas del rey David y de otros músicos arpistas correspondientes al siglo XVIII.

El rey David en el siglo XVIII

El rey David ha sido múltiples veces representado y en su inmensa mayoría tiene en sus manos un arpa. Esta tradición continúa durante el

siglo XVIII en pinturas de toda índole, donde encontramos al rey David solo o acompañado de una serie de personajes. Un tema muy recurrido es mostrar a David en toda su majestad coronado, con orbe y cetro.

Ladies arpistas

A partir del siglo XVIII se comienza a relacionar la enseñanza del arpa con un símbolo de distinción. Así, asociada a las damas de la nobleza y de la alta aristocracia, la podemos apreciar en el arte presidiendo veladas y recepciones familiares o sociales. Un ejemplo de este arte lo vemos en la pintura que retrata a Georgiana de Devonshire, dama de la alta sociedad que tuvo gran habilidad tañendo el arpa. El autor del cuadro, Francesco Bartolozzi, fue grabador italiano y un artista muy prolífico; su obra alcanzó fama internacional por su técnica del punteado.

Muchas damas de la corte compartieron la pasión que figuras como la reina María Antonieta tenían por el arpa. Dentro del círculo familiar, Isabel Filipina María Helena de Borbón, comúnmente conocida como madame Isabel (*madame Élisabeth*), tocaba el arpa. Fue la última hija de Luis, delfín de Francia, y de María Joseфина de Sajonia, hermana menor del rey Luis XVI, y su condición fue la de princesa de Francia. *madame Élisabeth* estudió bajo la dirección de J. F. Boëly, maestro que enseñó igualmente a la cuñada del rey, la condesa de Artois.

En el cuadro de Charles Le Clercq, la princesa Élisabeth aparece junto a un arpa de columna finamente esculpida. Se trata de un retrato hermoso y más que conmovedor de *madame Élisabeth* pintado al estilo de una vestal en óleo sobre lienzo. El incensario que aparece en la parte inferior del cuadro es característico del pintor. Esta obra tardía de la princesa sentada con su arpa fue probablemente realizada en sus apartamentos de Versalles, y forma parte de una serie de pequeños retratos reales entre los que encontramos cuatro de María Antonieta sola, retratada como una diosa o con sus hijos.

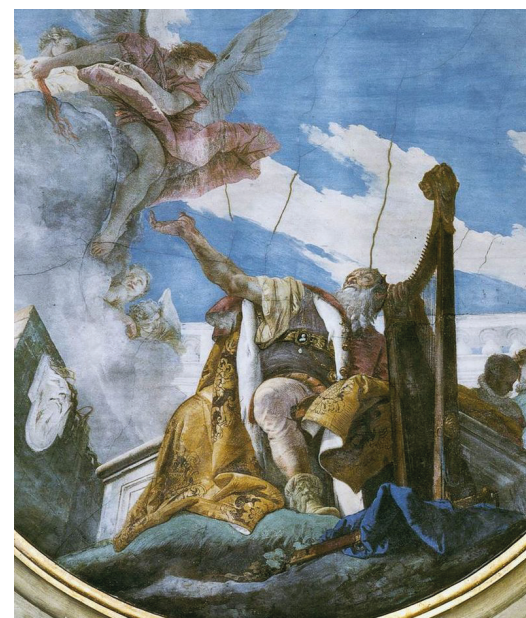


fig. 176. El rey David. Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Iglesia de Santa María del Rosario, Venecia.

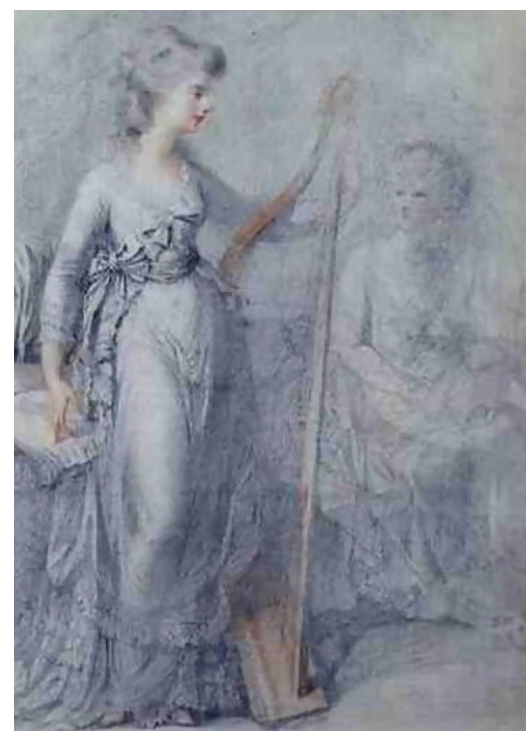


fig. 177. Georgiana Duchess de Devonshire con su arpa. Francesco Bartolozzi (1728-1813).



fig. 178. Madame Élisabeth tocando el arpa. Charles Le Clercq, óleo sobre lienzo, 1763. Musée du Château de Versailles, Versailles.



fig. 179. María Antonieta tocando el arpa en su habitación de Versailles. Jean Baptiste André Gautier-d'Agoty, 1775. Musée du Château de Versailles, Versailles.

Las princesas Victoria y Adelaida, tías de Luis XVI, también tomaron en su juventud clases de arpa con Beaumarchais. El cuadro correspondiente a madame Victoria fue exhibido en el salón de 1773 y perteneció a su patrimonio personal.

En el retrato de la familia Masson, la larga inscripción que aparece en la parte posterior del cuadro ofrece una nota interesante al historiador. Pierre Masson, como cabeza de familia, nos dice que tiene 54 años de edad, su esposa, 48, y luego enumera a sus siete hijos de mayor a menor edad, incluyendo detalles suficientes como para identificar a cada miembro de la familia en la pintura: Louise-Therese, 23 años con una partitura; Marie Gabrielle, segunda hija, sostiene un arpa obtenida en Plombières y lleva un vestido donado por Adelaida y Victoria de Francia; Catherine y Louise, de 18 y 17 años respectivamente, detrás de un arpa negra; Anne, de 15, tocando un clavicordio; Jeanne, de 13 años, tocando la guitarra, y Jean-Pierre, de 5 años, vestido de húsar. El arpa que está en el centro de esta pintura está personificada. Una inscripción original en la columna revela su origen:

I was the harp / OF MADAME / VICTOIRE / OF FRANCE / AND / I was given / in Plombières / by / MISSES ADELAIDE / and / VICTOIRE / to / MARIE GABRIELLE / MASSON / on August 3 / 1761⁽⁹²⁾.

Entre el pergamino esculpido y este mensaje, se puede observar el escudo de armas francés en forma de diamante con las iniciales de las princesas: A de Adelaida y V de Victoire. Esta práctica de inscribir algo significativo en un instrumento era habitual, teniendo en cuenta que madame Alexandrine de Grolier conmovió a su hija Alexandrine con las siguiente dedicatoria en un arpa de Naderman treinta años después: "I hope that my soul will come to rest here. Thus it will always be in harmony with my darling daughter. Mommy, January 21, 1791"⁽⁹³⁾.

Otro ejemplo lo encontramos en el cuadro de Jean Baptiste André Gautier-d'Agoty hallado en los aposentos de María Antonieta. En el Palacio de Versailles, la habitación de la reina fue uno de los apartamentos que

(92) Barthel, L., 2005, 90.

(93) *Ibid.*

más intervenciones sufrió. Casi la totalidad de las *boiseries* y el mobiliario fue vendido llegando a desaparecer tras la Revolución francesa. En el siglo XIX el palacio fue transformado en Museo Histórico; solo se conservó el cielo raso, las puertas y algunos de los paneles tallados en madera de la pared, el resto fue cubierto con tapices decorativos. El arpa en el cuadro de Jean Baptiste André Gautier-d'Agoty adquiere especial relevancia al estar situada en el centro del mismo y en manos de la propia María Antonieta.

Otras muchas damas de la alta sociedad aparecen retratadas en lienzos en idéntica actitud, tañendo arpas u otros instrumentos y dejándonos asimismo testimonio en lo que a moda en trajes y peinados se refiere. Las pinturas corresponden al estilo Rococó, y en ellas podemos apreciar hermosas arpas profusamente adornadas.

Estas damas con las manos en constantes desplazamientos a ambos lados de la encordadura del arpa tampoco podían pasar desapercibidas a la mirada de los miniaturistas de la época. Los autores nos las presentan tranquilas, serenas, con la mirada hacia nosotros, sonrientes y con las manos en disposición de tañer y de iniciar la velada musical. En una de las miniaturas que pertenece a la colección Martínez Lanzas-de las Heras se muestra a una jovencísima dama de alto cabello empolvado coronado con cintas que caprichosamente entrelazan los innumerables rizos, que parece gravitar sobre el delicado cuello desnudo que mantiene derecho, mientras el rostro se vuelve al espectador y nos dirige una mirada llena de encanto y gracia, con los dedos de las manos extendidos sobre las cuerdas del instrumento dispuesta a arrancar los primeros acordes de Haendel. Los amplios y pesados vestidos que la moda impone en 1775 dificultan sentarse en el pequeño sillón de curvado respaldo y tapizado rojo. Es una bella miniatura pintada con técnica puntillista sobre placa de marfil de 6 cm de diámetro, llena de encanto, ejecutada entre 1775 y 1780 por un autor anónimo francés.

Esta misma composición la vemos en otras muchas miniaturas, entre otras: los dos retratos anónimos que custodia la colección Tansey, la elegante dama de Pierre Chasselat, la deliciosa y exquisita dama en



fig. 180. Condesa de Eglinton. Sir Joshua Reynolds, 1777.

fig. 181. Mujer tocando el arpa. Miniatura anónima francesa, 1775-1780. Acuarela y guache sobre marfil, diámetro de 60 mm. Colección Martínez Lanzas-de las Heras.



fig. 182. Retrato de Maximilien Gardel tocando el arpa. Nicolas Francois Regnault. Pastel sobre papel de color gris azulado. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, París.



fig. 183. Cena del príncipe Louis François de Conti en el palacio del Temple. Ollivier Michel Barthélemy, óleo sobre lienzo, 1766. Musée du Château de Versailles, Versailles.

blanco del miniaturista saboyano Ignazio-Pio-Vittorino Campana, el realizado por George Antoine Keman y el retrato de Josep Maria Bouton. Todos estos retratos están pintados a finales del siglo XVIII y revelan una estructura similar: Una dama sentada apoyando su hombro derecho sobre el arpa mientras tañe las cuerdas con ambas manos, la derecha siempre por encima de la mano izquierda; las jóvenes parecen darse una pausa para girar levemente la cabeza y dirigir su mirada cómplice al espectador.

Músicos arpistas

En el siglo XVIII encontramos a los hombres arpistas retratados tanto en solitario como en las habituales recepciones de la época. Países como Gales o Irlanda donde el arpa había mantenido una gran tradición contaban con numerosos músicos arpistas, algunos de ellos de gran relevancia e inmortalizados a través de diferentes retratos. Francia durante esta época también sucumbió al encanto de este instrumento, no solo a través de sus damas, sino de sus músicos profesionales.

Una de las pinturas que muestran a arpistas en solitario es la que representa al músico y compositor Maximilien Gardel. Obsérvense su rizada peluca y su abrigo con puños de encajes y volantes, así como la posición de sus manos (relativamente realista) sobre las cuerdas. El mecanismo de ganchos es fácilmente visible en el cuello del arpa, y en el codo del instrumento vemos fechado y firmado: “F. Regnault, 1765”.

Louis-François de Bourbon, príncipe de Conti y protector reconocido de escritores como Rousseau, Diderot y Beaumarchais, encargó el cuadro de Ollivier Michel Barthélemy en 1766 como decoración para el salón de su castillo en Isle-Adam. El palacio del Temple estaba situado en el barrio parisino de Marais, en el tercer distrito. Al príncipe de Conti se le permitió utilizar el palacio a partir del 15 de abril de 1749, momento en el que fue nombrado gran prior de Francia de la Orden de Malta. Una vez por semana se celebraban recepciones donde en un ambiente acogedor invitados de alto rango comían en compañía de artistas de una clase social inferior. Antes de la cena se celebraba un concierto orquestado donde no faltaba la música de arpa. En el

cuadro de Ollivier Michel Barthélemy podemos ver en primer plano a un hombre al arpa tocando a dúo con una mujer al teclado, quizás acompañando a dos cantantes. Sabemos que en 1766, mademoiselle Schenker, la brillante virtuosa de trece años de edad del Concert Spirituel, se convirtió en la arpista principal del príncipe de Conti, probablemente esa noche fuese reemplazada por su padre, arpista y trompista de la orquesta de La Pouplinière hasta la muerte de este en 1762. El arpa ha estado presente en banquetes y celebraciones de toda índole, y esto lo vemos reflejado en la pintura del siglo XVIII en la que queda patente cómo personajes de todas las clases sociales tocaban el arpa.

En el País de Gales e Irlanda era frecuente retratar a músicos tañendo el arpa. Sin duda el más representado fue el galés John Parry, conocido como “El arpista ciego de Ruabon” e identificado como “El padre de los arpistas modernos”; fue arpista de Jorge III⁽⁹⁴⁾. J. Parry tocaba el arpa triple a la manera tradicional, apoyada sobre el hombro izquierdo, con la mano izquierda tocando el tiple y con la derecha tocando el bajo. J. Parry fue un excelente arpista y compositor además de un célebre organista, cuyo arte inspiró a ilustres poetas y pintores. Con

(94) John Parry, ciego de nacimiento, nació alrededor de 1710 y casi con toda seguridad en la finca Cefn Amwlch en Bryn Cynan en la península de Llyn. Sus primeros clientes fueron los propietarios de la finca, la familia Griffiths.

Durante el siglo XVIII, la única forma de hacer una carrera profesional como arpista era encontrar un patrón rico y John Parry lo halló en sir Watkin Williams Wynn, un terrateniente de la época y cuya familia era de Wynnstay, cerca de Ruabon. Como miembro del Parlamento, sir Watkin poseía una casa en Londres y llevó a John Parry con él junto a su comitiva. John Parry pasó mucho tiempo en Londres moviéndose entre los círculos culturales y artísticos de la época.

Su primera publicación fue *Antient Welsh Airs* (1741) y tal era el orgullo de su mecenas sir Watkin en la preeminencia de su arpista, que se suscribió a no menos de diez ejemplares del libro. Hay relatos de sus conciertos en Londres, Cambridge, Oxford, Leeds y Dublín, y el 27 de febrero y el 1 de marzo de 1741 interpretó el *Concierto en si bemol mayor* de Haendel en la Gran Sala de Hickford en Brewer Street, Soho (sir Watkin Williams Wynn era un devoto entusiasta de Haendel). John Parry será siempre recordado por sus *Lecciones* y *Sonatas para arpa* junto a su segunda colección de *Welsh, English and Scotch Airs with new Variations*. Murió el 7 de octubre de 1782, el grabado reproducido en la *Revista de caballeros* después de su muerte es un testimonio elocuente de la estima que se le tenía como figura musical influyente y respetada.



fig. 184. Banquete nupcial de bohemios. Alessandro Magnasco, s. XVIII. Musée du Louvre, Departamento des Peintures, París.



fig. 185. John Parry con su asistente. William Parry, óleo sobre lienzo, 1770-1780. National Museum of Wales, Cymru Amgueddfa.



fig. 186. Turlough O'Carolan. Francis Bindon, ca.1690-1765. National Gallery of Ireland, Dublín.

su manera noble de tocar, motivó, entre otros, a Thomas Gray en su poema *The Bard*. En pintura, su más fiel admirador y retratista fue sin duda su hijo William Parry⁽⁹⁵⁾. En uno de estos cuadros, J. Parry aparece tocando el arpa junto a su asistente, posiblemente su hijo David que, al igual que su padre, fue organista. El libro de música que sostiene es *Zadok the Priest*, un himno de Haendel escrito en 1727. Durante la celebración del tricentenario del *Internacional Harp Festival 2010* en el País de Gales, y gracias a la generosidad de su propietario, el experto en arte Miles Wynn Cato, se mostró un nuevo retrato de J. Parry, pintado también por su hijo William Parry, el cual reúne música, arpa y arte en una emocionante e inusual manera.

En Irlanda un lugar destacado lo ocupan las composiciones de Turlough O'Carolan (1670-1738). O'Carolan tuvo que empezar a trabajar desde muy joven impulsado por la pobreza de su padre granjero. En 1688, después de una epidemia de viruela, se quedó ciego y fue lady Mary, señora de la casa, la responsable de su formación. El niño recibió lecciones de arpa durante tres años y se convirtió rápidamente en un destacado músico, que comenzó su carrera como arpista ambulante y poeta a la edad de 21 años. Sensibilizado por la música propia de su tiempo, influenciado por maestros italianos (Vivaldi, Corelli y Geminiani), O'Carolan la supo combinar con la música de tradición irlandesa como canciones, marchas, lamentos y melodías de baile tradicionales. Fue conocido por sus muchas composiciones bajo el nombre de *Planxty* con el que rubricaba sus obras.

6.2.2.4. La Edad Contemporánea

Los secretos de la vida y arte de Roma se desvelan a finales del siglo XVIII gracias a los descubrimientos de Herculano y Pompeya. La civilización etrusca también fue explorada por otros investigadores que llegaron a Grecia y Oriente Medio publicando los resultados de sus excavaciones, lo que provocó la entronización de Grecia como punto de partida de toda belleza. Dentro del siglo XIX los historiadores del

(95) William Parry fue alumno de Joshua Reynolds y amigo íntimo del pintor paisajista Thomas Jones. Se forjó una reputación con pequeños retratos de cuerpo entero al óleo y pastel. Fue patrocinado también por sir Watkin Williams Wynn.

arte han identificado numerosos movimientos y estilos (Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, impresionismo y Modernismo) animados por actitudes distintas, lo que impide dar a este período una denominación propia, como ha sucedido con otros períodos históricos.

El Neoclasicismo nace en el siglo XVIII eludiendo los abusos decorativos del Barroco y Rococó con el apoyo de la música y propone un arte destinado más al deleite del intelecto que de los sentidos. El Romanticismo y el Realismo son dos corrientes estéticas que surgen posteriormente como reacción al Neoclasicismo. En contraposición al Realismo que pintaba formas fácilmente reconocibles, los impresionistas captarán el momento de luz más allá de las formas que subyacen bajo este. A finales del XIX y comienzos del XX aparece el Modernismo, un arte nuevo y joven con una estética en la que predomina la inspiración en la naturaleza.

Las primeras cuatro décadas del siglo XX formaron un período excepcional de fermento y revolución artística. El siglo comenzó con varias tendencias, a veces marcadamente contradictorias, dominando el panorama artístico. El arte de los últimos cien años constituye, por tanto, una continua sucesión y renovación de corrientes plásticas, que surgen como respuesta a una nueva realidad social.

Con denominación propia o no, y con las características propias de cada estilo, los temas recurrentes del arpa en la pintura continúan siendo prácticamente los mismos a lo largo de todo el siglo XIX y posteriores.

La pervivencia del rey David

En la iconografía representativa del rey David, este casi siempre lleva como atributo distintivo un instrumento musical, que a partir de la Edad Media y según la tradición, se asociará principalmente a la familia del arpa⁽⁹⁶⁾. El sonido del arpa ha tenido un sentido purificador del

(96) Según investigaciones musicales específicas, el instrumento al que se refiere la Biblia relacionado con el rey David, no es un arpa sino una “lira asimétrica”. La permanencia de este error dentro de la tradición cristiana proviene de la falsa



fig. 187. David y Saúl. Philippe Chery, 1808. Musée de Soissons, Francia.

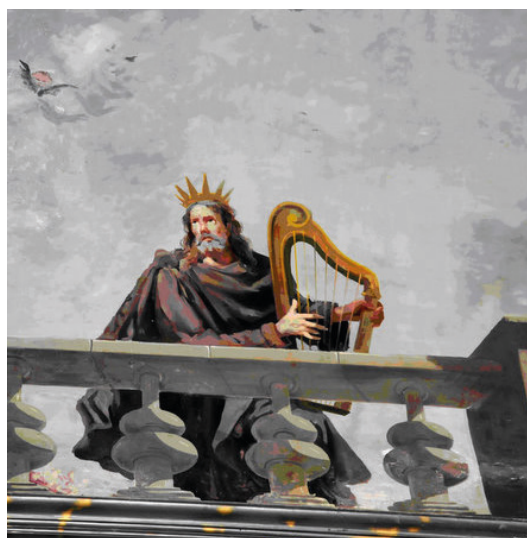


fig. 188. Bóveda de la capilla mayor. U. Bordanova, s. XIX. Santa Cruz de la Palma.



fig. 189. La Virgen del Paraíso. Antoine-Auguste-Ernest Hebert (1817-1909). Museo Hébert, París.

alma cuando la transgresión moral del pecado se asoció a la enfermedad física y del espíritu. La cultura egipcia empleaba con fines terapéuticos las notas emitidas por el arpa, la propia Biblia narra cómo David calmaba la tensión nerviosa de Saúl. Inicialmente el amor de Saúl hacia David fue grande, pero la envidia anidó en el corazón del monarca y terminó por expulsar de su reino a quien tan bien le había servido.

Es frecuente encontrar la presencia del rey David tanto en lienzos como en pinturas al fresco. Un ejemplo significativo lo hallamos en la capilla mayor del Salvador de Santa Cruz de la Palma, concretamente en la bóveda de medio cañón, realizada en 1818 y decorada posteriormente en 1895 por el prestigioso artista madrileño Ubaldo Bordanova Moreno. En esta decoración se muestra una visión celestial de la Santísima Trinidad que surge de entre un cielo nublado con fondo azul irradiando una luz cegadora. Aparece también el rey coronado tocando el arpa en uno de los laterales y un hombre con ropajes blancos que se tapa los ojos con la mano derecha.

El arpa triangular en el arte neomedieval cristiano

Dentro de la tradición cristiana, en el siglo XIX, el arpa triangular estaba vinculada a la Edad Media y, por tanto, aparecía dentro de la simbología religiosa, generalmente en manos de ángeles y personajes celestiales. El Romanticismo ochocentista recupera así la iconografía cristiana frente a la mitología pagana del Neoclasicismo. El arpa triangular es una constante en el arte medieval, y recupera su protagonismo durante el siglo XIX debido a su afán historicista asociada a temas religiosos, siendo más frecuente la presencia de la lira o la cítara cuando se trata de personajes paganos o mitológicos.

Sin duda, se trata de una disyuntiva cristiano-pagana muy característica de la época. Recuperadas simultáneamente la Antigüedad clásica y la Edad Media e instaurados el Neoclasicismo y el neomedievalismo en las artes plásticas, la iconografía referente al uso del arpa en la

traducción del término hebreo *kinnor* en La Vulgata. En cualquier caso, la tradición acostumbra a representar al rey David con un arpa entre las manos. Chevalier, J., Gherbrant, A., 1969.

pintura, así como en la arquitectura y escultura, es cuidadosa respecto a la cronología interna más frecuente de este instrumento. Es generalmente fiel en la observación del predominio de una clase de instrumento u otro en cada momento: la lira/cítara o el arpa triangular.

La simbología del arpa en las artes plásticas cuenta también con excepciones y esto lo vemos reflejado tanto en lienzos como en pinturas al fresco. El nacionalismo ochocentista fue una de las influencias que rodean el hecho de que se utilice el arpa triangular frente a la utilización de la lira/cítara en los asuntos mitológicos germánicos debido a su origen celta. De esta manera, en las obras pictóricas en las que se representa el mito de Ossian nunca falta la alusión iconográfica específica al arpa. En *El sueño de Ossian* de Ingres vemos cómo Ossian duerme su sueño mítico no reclinado sobre una lira/cítara, sino sobre un arpa triangular⁽⁹⁷⁾. Este instrumento triangular aparece nuevamente en *Ossian tocando el arpa* de F. Gérard.

El pintor murciano Federico Mauricio⁽⁹⁸⁾, en el boceto premiado para la pintura del techo de la sala del Teatro Romea de Murcia en 1880, representa una escena en la que queda reflejado el origen de las artes y la música desde el punto de vista de la mitología clásica. El personaje central sostiene una lira/cítara aunque apenas se percibe a simple vista, mientras que el arpa tiene un lugar privilegiado en las manos de la musa Euterpe.

No sabemos si la pretensión del autor era tan solo reflejar el concepto mitológico del origen de las artes y de la música, o si quiso tal vez establecer una contraposición entre la nitidez casi metálica de la lira/cítara

(97) *El Sueño de Ossian* sería una de las obras puente entre el Neoclasicismo y el Romanticismo en la pintura de Ingres, dentro del “primitivismo” juvenil de este artista. Está inspirado en los poemas de Ossian, un poeta “reinventado” por McPherson a partir de 1750. En 1812, el mismo Napoleón solicitó a Ingres que le hiciera una pintura para el techo de su habitación en el Palazzo Montecavallo en Roma, basándose en uno de estos poemas. En la actualidad dicha pintura se encuentra en el Museo Ingres en Montauban.

(98) Manuel Jorge Aragoneses sitúa a este artista entre los que forman parte de la generación de pintores murcianos del tercer tercio del s. XIX. Aragoneses, M. J., 1964.



fig. 190. Goethe Monument. Karl Gustav Carus (1789-1869).

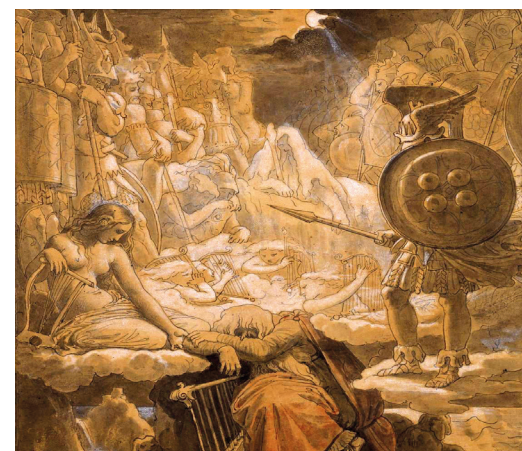


fig. 191. *El sueño de Ossian*. Jean Auguste Dominique Ingres, 1813. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, París.



fig. 192. *Ossian tocando el arpa*. Gérard François (François Pascal Simon, Baron Gérard), 1801.



y el misterioso y sublime rumor de las cuerdas del arpa, otorgando quizás una jerarquía superior a este instrumento. Sería excesivo afirmar categóricamente que hay alguna alusión neomedieval específica en esta pintura, pero la utilización iconográfica del arpa en lugar tan destacado, hace pensar en algún tipo de intencionalidad simbólica de tipo historicista y romántico.

Otra excepción la encontramos en los frescos que J. M. Fenollera realizó en el techo del Paraninfo de la Universidad de Santiago de Compostela veinte años más tarde. En esta pintura, un ángel porta, en lugar de un arpa triangular, un arpa arqueada sin columna de unas veinte cuerdas. Llama la atención la posición correcta de su mano izquierda y la forma, un poco forzada, de la derecha.

El arpa y la mujer como símbolo de nobleza y distinción

En el siglo XIX, gran parte de la vida de la mujer de la alta sociedad transcurría en el hogar. En este ámbito familiar y en el marco de su educación, formaban parte, entre otras actividades, el aprendizaje y la ejecución musical, el conocimiento de idiomas extranjeros, la práctica de la pintura con acuarelas sobre papel y en miniatura, la lectura en salones de libros piadosos con la correcta entonación y el bordado. Eran valores añadidos antes del matrimonio y más tarde motivo de exhibición y fuente de prestigio en los eventos sociales a los que concurría. No es pues de extrañar que la mujer tañendo un instrumento musical sea uno de los temas más recurrentes de la pintura europea en el siglo XIX. A menudo se hacían retratar en los salones domésticos tocando los instrumentos musicales más habituales dentro de las clases aristocráticas y nobles de la sociedad: el piano o el arpa.



fig. 193. Retrato de Eliza Ridgely. Thomas Sully, óleo sobre lienzo, 1818.

fig. 194. Madame Recamier en Abbaye-aux-Bois. Francois Louis Dejuinne, 1810.

El arpa es uno de los instrumentos de cuerda que mayor trascendencia ha tenido en los retratos, tal vez por ser uno de los que mayor interés ha suscitado entre los artistas y no solo por sus connotaciones de nobleza y distinción. El piano y el arpa se convierten en los reyes indiscutibles de la educación musical en el siglo XIX, y llegan incluso a utilizarse como objetos de decoración de lujo en casi todos los ambientes de interior. El arpa de columna estriada, elegante y decorada a los nuevos

gustos neoclásicos, llega a ser uno de los objetos musicales más valiosos y codiciados de los grandes salones, así como el instrumento favorito de jóvenes aristocráticas aficionadas a la música, aunque no siempre con especiales cualidades. En nuestro país, por ejemplo, el arpa fue tañida por mujeres a partir de que la reina María Cristina, que tocaba este instrumento, creara el Conservatorio madrileño. Fue entonces, y a imitación de la reina, cuando las familias aristocráticas impulsaron que sus hijas estudiaran arpa.

Esta conjunción entre la pintura y la música de arpa en manos de la mujer es una constante en el siglo XIX. A partir del siglo XVIII, las damas de la alta sociedad amadrinaron este instrumento, y los fabricantes hacían arpas especiales y las adornaban para ellas. Determinadas mujeres son retratadas y admiradas por su excelencia, llegando incluso a formar parte de colecciones pictóricas. En ocasiones, su personalidad se ha idealizado hasta el extremo de representar estas imágenes con las características propias de los ángeles, de las diosas, de las musas o en actitud de comunicación con seres celestiales a través de los sonidos que emite el instrumento.

En el siglo XIX, las representaciones de la mujer con el arpa en la miniatura parecen decaer. Las preferencias serán otros instrumentos musicales como la guitarra, los pianos vieneses de Stein de tonos suaves y claros o el piano vertical o de pared. Ejemplos significativos los hallamos en *La mujer tocando el arpa junto a su esposo* I. I. Kusov y en *El retrato de una dama de negro*, ambas de autor desconocido.

Músicos arpistas

Si bien en la pintura es habitual encontrar el arpa en manos de la mujer a partir del siglo XVIII, existen cuadros con varones arpistas en países donde este instrumento ha tenido una trayectoria relevante unida al hombre, especialmente en el País de Gales e Irlanda. Hay que recordar que muchos grandes arpistas de la historia fueron hombres. El arpa en manos de músicos varones figura en pinturas de diversa procedencia e índole, ya sea de tipo galante, mitológico o romántico.



fig. 195. Juliette de Villeneuve. J. L. David, 1824. Musée du Louvre, París.

fig. 196. *La Ghirlandata*. Dante Gabriel Rossetti, óleo, 1873. Guildhall Art Gallery, Londres.



fig. 197. William Williams (conocido como Will Penmorfa). J. Chapman, óleo sobre lienzo, 1826. En esta imagen observamos cómo el arpista ciego Williams está apoyando el arpa sobre su hombro izquierdo, una posición típicamente galesa. El dibujo del instrumento es poco realista, sobre todo en su sistema de encordado. El artista que firmó esta imagen podría ser J. Chapman, exhibiéndose en la Royal Academy en 1819 y 1836. El cuadro fue un regalo del Baroness de Rutzen.



fig. 198. *El cruce de Schreckenstein*. Ludwig Richter, s. XIX. Al contemplar este cuadro uno casi parece escuchar la melodía del arpa que tañe el anciano para los pasajeros en su transporte sobre el Elba. Llama la atención la edad variada de los viajeros, desde el niño hasta el anciano, como si la balsa de Richter quisiera representar el "barco de la vida". El mismo autor describe en su autobiografía cómo le sirvió de inspiración para su cuadro un arpista de edad, al que vio pagar su viaje en barco a cambio de tocar una melodía con su arpa. *El cruce de Schreckenstein* es conocido también como *El cruce del Elba*.

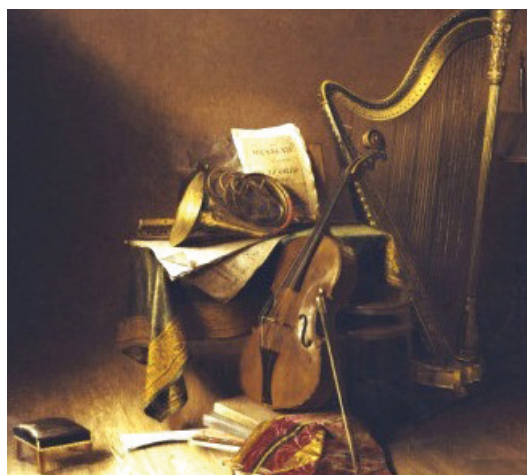


fig. 199. Naturaleza muerta con instrumentos musicales. American School.

Naturaleza muerta

La fidelidad se agradece y la presencia de los instrumentos musicales a través de la pintura continúa estando presente y siendo testimonio de nuestra historia. El bodegón, así como otros géneros, continuó evolucionando hasta mediados del siglo XX, cuando la abstracción total, ejemplificada por la pintura de goteo de Jackson Pollock, eliminó todo elemento reconocible.

6.2.2.5. Códices e ilustraciones

Los códices y las ilustraciones han contribuido en gran manera al conocimiento de la evolución del arpa en las diferentes épocas de la historia. En ellos aparece continuamente reflejada, lo que nos ha servido de inestimable ayuda para su investigación.

1. El Medieval

Desde antes de la era cristiana se ha representado como instrumento bíblico a través de personajes como Jubal y el rey David. Desde entonces el arpa y la religión se han unido en nuestros cantorales, universidades y monasterios como expresión de su importancia histórica y cristiana.

Jubal, personaje del Génesis, aparece representado tocando el arpa en un manuscrito anglosajón conocido como *Paráfrasis métrica de Caedmon de Historia de la Escritura*, en el segundo cuarto del siglo XI. Se trata de un arpa más desarrollada que sus antecesoras y con una caja de resonancia más profunda y un hombro redondeado en su unión con el cuello. Parece tener al menos tres pies de altura, se apoya en el hombro derecho y la parte inferior de la caja de resonancia se sujeta con las rodillas. Este tipo de arpa se encuentra también en tallas de piedra escocesa de esta época y todas tienen una forma similar. En siglos posteriores, las ilustraciones de manuscritos representan arpas de un diseño más avanzado. El cuello del arpa está curvado a fin de hacer las cadenas intermedias un poco más cortas, una característica de todos los diseños posteriores que da una tensión de las cuerdas más uniforme.

Salterios. La iconografía del rey David músico es la más representada del profeta en la Edad Media y la que suele acompañar a los salterios, no solo en el libro canónico del Antiguo Testamento, sino en otros muchos salterios o libros de coro que contienen solo los salmos. Los monjes y monjas en la Alta Edad Media recitaban todo el salterio semanal y fue el texto principal para establecer la devoción de los siglos XII al XIV. Se dice que el rey David fue quien escribió parte del Salterio,



fig. 200. Inicial *B* historiada que representa al rey David. Ms 19 fd2, Salterio Marchiennes, Escuela Francesa, s. XIII. The Bridgeman Art Library. Bibliothèque Municipale, Douai, Francia.



fig. 201. Manuscrito gótico: n° 9. El rey David de Israel con arpa y acompañantes. Biblia de Carlos el Calvo (también conocida como la Biblia o la Biblia del conde Vivien). Bibliothèque Nationale de France, París.

de ahí que aparezca representado como autor al comienzo de algunos salmos. Con o sin la letra capital grande decorada y rodeado o no de sus músicos, estos salmos muestran generalmente a un David viejo, barbudo, coronado y tocando el arpa. Los primeros dibujos de arpas de marco triangular aparecen en el Salterio de Utrecht, escrito e ilustrado en el siglo IX; diez de estas ilustraciones muestran el arpa, y en seis de ellos, la columna se muestra claramente. En el siglo XII, en la Biblia de la biblioteca provincial de Burgos, podemos ver de nuevo la figura del rey David tocando el arpa en la parte superior de la letra *f* que inicia el segundo libro de los Reyes⁽⁹⁹⁾. David viste túnica, manto y zapatos ornados con perlas, y está sentado en un trono que ocupa un atlante, mitad animal mitad ser humano que empuña en la mano izquierda una espada y en la derecha un dragón. Asimismo, vemos un rey David sentado con corona y tañendo un arpa de seis registros en la Biblia de Ávila, también del siglo XII, situada en la letra capital que da entrada a los Salmos, en la zona inferior de la *B* de *Beatus vir* adornada con hojas y lacería.

La imagen del rey David tocando el arpa es una de las más repetidas en el Medievo, no solo en los salterios⁽¹⁰⁰⁾, sino también en Biblias personales y otros libros de oraciones. Destaca entre ellas la que aparece en la Biblia que el abad Vivien y los monjes de la abadía de Saint-Medard regalaron al rey y posterior emperador, Carlos el Calvo, fechada en el 845-846 de nuestra era y conservada en la Biblioteca Nacional de París, en la que aparece como figura central el rey David con un

(99) Manuscrito incompleto del cual se conserva el primer tomo.

(100) Según la RAE existen diversas acepciones del término “salterio”: “1. Libro canónico del Antiguo Testamento, que contiene las alabanzas de Dios, de su santa ley y del varón justo, particularmente de Jesucristo, que es el primer argumento de este libro. Consta de 150 salmos, de los cuales el mayor número fue compuesto por David; 2. Libro de coro que contiene solo los salmos; 3. Parte del breviario que contiene las horas canónicas de toda la semana, menos las lecciones y oraciones; 4. Rosario (rezo); 5. Instrumento musical que consiste en una caja prismática de madera, más estrecha por la parte superior, donde está abierta, y sobre la cual se extienden muchas hileras de cuerdas metálicas que se tocan con un macillo, con un plectro, con uñas de marfil o con las de las manos”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española de la Lengua. Disponible en web: <<http://buscon.rae.es/drael/>>.

arpa triangular, inscrito en una mandorla y enmarcado de forma oval por sus ministriles, quienes, a su vez, tocan diferentes instrumentos. Esta arpa conocida como “de bastidor” presenta una disposición perpendicular de las cuerdas respecto a la tabla armónica, estableciendo una especie de brazo superior y una caja de resonancia que, unidos mediante una columna, generalmente de sauce, conforman un espacio triangular en el que se colocan unas cuerdas de tripa de animal, metálicas o de crin entorchada. *El libro de las horas negro*, procedente de Brujas y fechado en el 1475, vuelve a representar al rey David como profeta y compositor, ataviado como un soberano de la Baja Edad Media y de nuevo junto a una característica arpa triangular. La imagen de este instrumento se conservará durante los siglos posteriores en cuadros realizados por múltiples pintores. El rey David aparece también tocando el arpa para Saúl o en su árbol genealógico.

Cantigas de Santa María y otras miniaturas y códices. Uno de los instrumentos más utilizados en la Edad Media y que más aparece representado tanto en la música profana como religiosa es el arpa. Gracias a su representación en esculturas románicas y góticas y a los códices, en que son destacables las *Cantigas de Alfonso X*, hoy sabemos de sus características y tipos.

Las *Cantigas de Alfonso X El Sabio* comprenden 432 melodías, que no fueron compuestas en su totalidad por el propio rey, de singular importancia por las circunstancias culturales y sociales de la época que manifiestan. Recogen diversas tendencias musicales del momento: melodías gregorianas aplicadas a textos en lengua vulgar, melodías de motetes polifónicos en latín o francés, tonadas de canciones épicas y cantares de gesta basadas en música castellana, gallega, portuguesa, judía y árabe, etc. Las arpas que aparecen representadas son angulares y arqueadas, aunque en ningún caso se aprecia que sean de doble encordadura. Asimismo, estos instrumentos los encontramos en las miniaturas que decoran *El libro de juegos, ajedrez, dados y tablas*, escrito también por Alfonso X el Sabio.

En la Edad Media nos encontramos con otras miniaturas y códices de gran belleza plástica en los que figura el arpa en manos de diversos



fig. 202. Rey David con arpa triangular. *Libro de las Horas Negro*, 1475.

fig. 203. David al servicio de Saúl (1 Samuel 16:14-23). *Salterio de Ingeborg*, ca. 1205.



fig. 204. Cantiga 380, Alfonso X El Sabio. Arpa gótica.



fig. 205. Miniatura de Jaime I tocando el arpa. *Llibre de privilegis* de Alcira (conocido erróneamente como *Aureum opes*), fol.1v. Domingo Crespi, finales del s. XIV.



fig. 206. Hades y Perséfone en el Inframundo sentados en un trono con forma de cabeza de águila con Cerebus ante ellos. Artista anónimo de la Escuela Francesa. Bibliothèque Nationale, París.

personajes (históricos, religiosos, mitológicos, etc.) y con diferentes simbologías (celestial, música del infierno, etc.).

2. Humanismo y el mundo de la razón

Estampas, grabados o dibujos representando el arpa o personajes históricos tañéndola adornan y documentan libros desde tiempos inmemoriales. Publicaciones con láminas y dibujos, más allá del texto, sugieren un sinfín de simbologías que este instrumento ha tenido a través de la historia. Es probable que muchas de estas ilustraciones⁽¹⁰¹⁾ no sean las más representativas, lo que no significa que carezcan de importancia en el ámbito de los estudiosos. En esta época vemos cómo el aspecto religioso que se observa en las simbologías relacionadas con el arpa contrasta con una simbología laica. Así, la figura espiritual representativa del arpa (el rey David) es desacralizada para canjearla por un símbolo más profano (emperadores, damas, *luthiers*...). Sea como fuere, el arpa se convierte en uno de los instrumentos más simbólicos y representativos, ya sea con un trasfondo espiritual religioso, ya sea como símbolo de distinción⁽¹⁰²⁾ o no a través de las siguientes figuras.

El rey David. En la Ilustración continúa destacando el omnipresente David al que encontramos en publicaciones como la Biblia del Rey James. En los cantoriales de fray Andrés de León podemos contemplar

(101) Según la RAE el término “ilustración” tiene múltiples definiciones: “1. Acción y efecto de ilustrar; 2. Estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro; 3. Publicación, comúnmente periódica, con láminas y dibujos, además del texto que suele contener; 4. Movimiento filosófico y cultural del s. XVIII, que acentúa el predominio de la razón humana y la creencia en el progreso humano; 5. Cada uno de los movimientos similares de otras épocas; 6. Época en que se desarrolló el movimiento ilustrado”. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española de la Lengua. Disponible en web: <<http://buscon.rae.es/drael/>>.

(102) Las simbologías surgieron con el paso del tiempo y con el devenir histórico. Que hoy se asocie el arpa con el rey David es producto del tiempo y de asociaciones a la redacción de los libros sagrados. En cuanto a lo profano, el arpa en el hogar simbolizó durante mucho tiempo un objeto de distinción. Sea como fuere, son ilustraciones de las que obtenemos información valiosa acerca de reyes, *luthiers*, nobles, etc., y su relación con el arpa, dándonos una amplia visión de nuestra historia.

también bellas ilustraciones del profeta tocando el arpa. Estas canciones bíblicas tienen toda la fuerza de la poesía y sus ritmos se siguen escuchando siglos más tarde en el versículo secular.

Reyes y emperadores. En el *Salterio de Enrique VIII*, este monarca aparece representado como el rey David (Jean Mallard lo compara con el profeta en la dedicatoria del Salterio). En el British Museum vemos otra representación de Enrique VIII en el *Salterio del Rey* tocando el arpa en compañía del bufón real Will Somers. En la xilografía que Hans Burgkmair (inventor de la xilografía “tonal” o a varios colores) realizó para Maximiliano I vemos también a este rey-emperador tocando el arpa.



fig. 207. Cantoral nº 1 correspondiente a la misa del primer domingo de Adviento. Miniado por Fr. Andrés de León (†-1580). El personaje representado es el rey David. El instrumento es estrecho y alto y sorprende por su bastidor casi rectangular.



fig. 208. El rey Enrique VIII tocando un arpa en compañía del bufón real Will Somers. *Salterio del Rey*, s. XVI. British Museum, Londres.



fig. 209. Escenas del reinado de Maximiliano I (xilografía). Hans Burgkmair, ca. 1473-1553.

Damas arpistas. De esta época se han conservado hermosas imágenes del instrumento, principalmente en manos femeninas. El arpa se hizo oír en recitales, acompañada de piezas vocales, junto a otros instrumentos de música de cámara e incluso con la orquesta. Después de disfrutar de popularidad en la Edad Media a través de las muchas representaciones del rey David, el arpa (desconocida para el público e incluso omitida en los principales diccionarios de música) subió a la cima de la escala social y musical en Francia, el corazón del siglo XVIII.

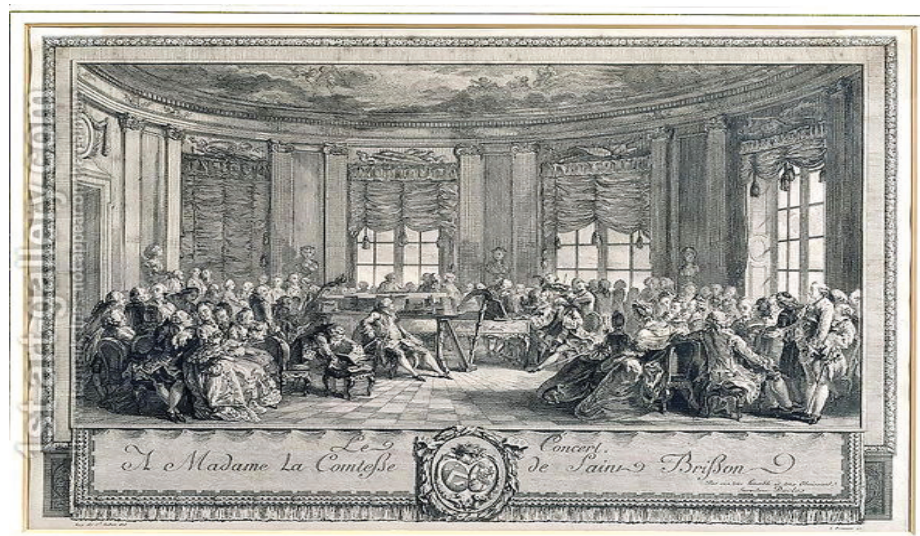


fig. 210. Concierto de la condesa de Saint-Brissons. Grabado de Antoine-Jean Duclos según Augustin de Saint-Aubin (16 de diciembre de 1774). British Museum, Londres. Bibliothèque nationale de France, París. En este grabado vemos un arpa con una guirnalda de flores alrededor de la columna. El artista representa admirablemente la atmósfera de un concierto de moda, en el que la música no parece ser la preocupación principal de los invitados.



fig. 211. Madame Favart al arpa en 1761. Actriz, cantante y bailarina, interpretó el papel de Roxelane en la producción de *The Three Sultans* escrita por su esposo. Bibliothèque nationale de France, París.



fig. 212. Madame Moreau y mademoiselle de Flinville. Louis Carrogis (apodado Car-montelle), 1762. Musée Condé, Chantilly, París.

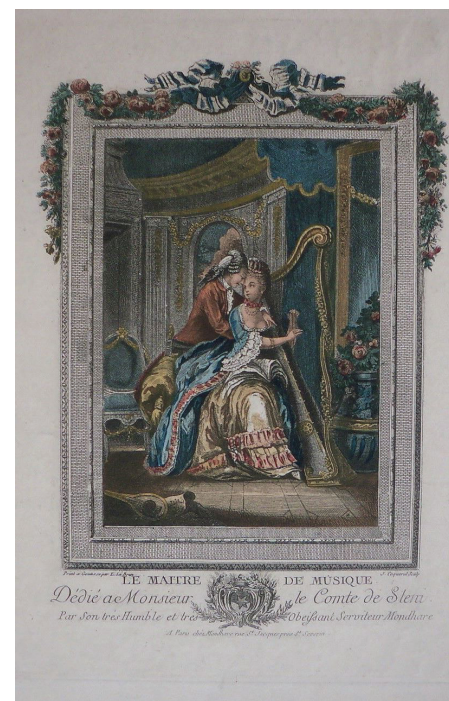


fig. 213. Maestro de Música L. Lebrun (según J. Coquerel), s. XVIII. Aquí se muestra un ejemplo de un maestro de arpa de la época instruyendo en el arte de tañer el arpa a una joven alumna. Bibliothèque nationale de France, París.

Hombres arpistas. Los hombres también han tenido su protagonismo en la historia del arpa. La imagen de monsieur de la Live nos recuerda que este instrumento era ya muy popular antes de la llegada de María Antonieta y, sobre todo, que no era estrictamente un instrumento femenino. Francia nos muestra otro ejemplo a través de una ilustración de un taller de *luthiers* parisinos de la segunda mitad del siglo XVIII en *El Diccionario* de Diderot. Téngase en cuenta, ante todo, la gran variedad de instrumentos de producción reunidos en este único lugar: nos encontramos con instrumentos de cuerda frotada (arco normal o rueda giratoria como en la zanfona) e instrumentos de viento (entre ellos, el órgano). En Belfast, también era muy frecuente encontrar varones arpistas. En 1792, la ciudad estaba en crecimiento, la industria en expansión y la sociedad reevaluándose tras las revoluciones de América (1776) y Francia (1789). En este ambiente iluminado, se ideó incluso un festival para poder registrar la música de arpa irlandesa del que se han conservado numerosos grabados en los que podemos ver a prestigiosos arpistas de la época.

3. La Edad Contemporánea

Las posibles alusiones historicistas —clásicas y medievales— a través de la iconografía, se dieron por excelencia y con suma libertad en el siglo XIX, sobre todo en sus últimas décadas. En él se volvió la mirada a la Edad Media sin censura estética, por encima del predominio de las ideas neoclásicas y académicas. Recuperaciones iconográficas de esta índole, aunque tan sutiles, como la del uso o no del arpa en la pintura del siglo XIX, sugieren la distinción de actitudes en la utilización simbólica de uno u otro instrumento en las artes plásticas: el arpa en alusión a la tradición cristiano-medieval, la que aquí referimos, y la lira en alusión mitológica neoclásica.

En el siglo XIX la música es tema frecuente en las artes plásticas. Las referencias directas o indirectas a lo musical son muy usuales y se producen de muy diversas maneras, aunque no constituyan novedad específica de este siglo, pues tienen suficientes precedentes iconográficos en el pasado. La frecuencia se refiere, tanto a representación pictórica de escenas o personajes de óperas famosas, en lo que va implícita la



fig. 214. Monsieur de La Live (introdutor de embajadores). Louis Carrogis (llamado Carmontelle), 1760. Musée Condé, Chantilly, París.



fig. 215. The Belfast Harp Festival en 1792. El festival atrajo a diez arpistas irlandeses y un galés, seis de los cuales eran ciegos. Los participantes tenían edades comprendidas entre los 15 y 97 años. Fue un evento de cuatro días de duración celebrado entre el 11 y el 14 de julio de 1792. La sede del concurso fue en el salón de actos del edificio Northern Bank en Waring Street en Belfast, que se abrió como una casa de mercado en 1769.



fig. 216. Saúl atenta contra la vida de David. Gustave Doré, 1865.



fig. 217. Grabado de mujer tocando uno de sus instrumentos. Walter Dendy Sadler, s. XIX.

fig. 218. *Costumes parisiens* (Trajes parisinos). Colección privada.



referencia literaria, como en las escenas de interiores familiares, las cuales aparecen a menudo decoradas haciendo destacar en ellas la presencia de un arpa o de un piano, en las que se desarrollan veladas musicales en torno a alguno de estos instrumentos. También son abundantes los retratos cuyos protagonistas, por su afición musical, aparecen llevando partituras en las manos o portando algún instrumento musical, sin que hayan de ser necesariamente compositores o músicos intérpretes.

Se suele hablar del piano como instrumento rey del siglo XIX, sin embargo, es en esta centuria cuando se perfecciona técnicamente el arpa adquiriendo también especial relevancia. Su presencia en determinados ambientes musicales empezó a prodigarse con mayor frecuencia y esto lo vemos reflejado en las artes plásticas.

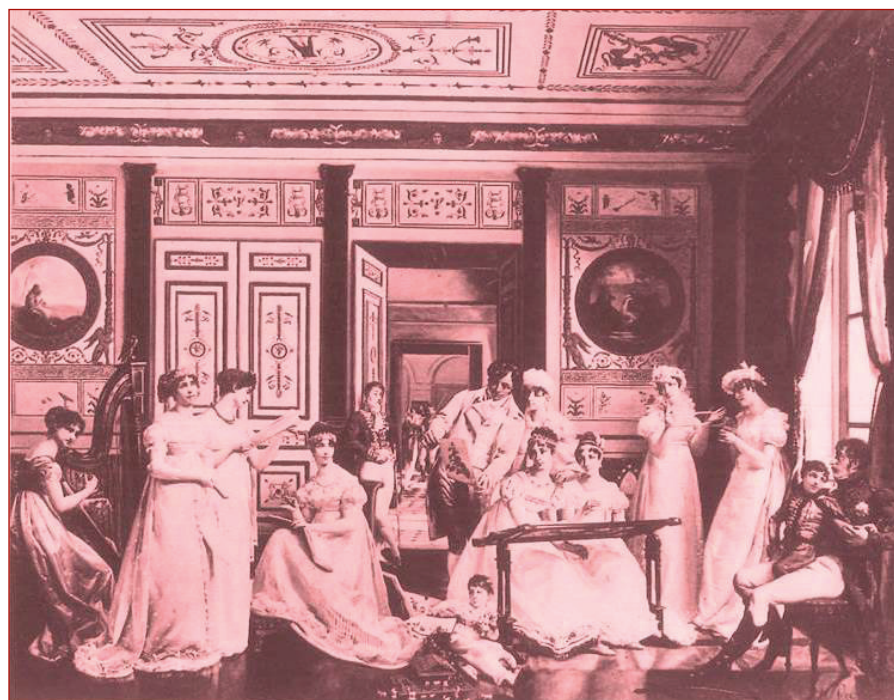


fig. 219. Una velada en la Corte Imperial. H. Viger, ca. 1810. Colección Roger-Viollet. Las veladas culturales eran muy habituales en el s. XIX. En esta imagen vemos cómo estos jóvenes, según su edad, parecen entretenerse con música, dibujo, juegos, conversación, etc. Por la lista de asistentes podemos apreciar la importancia de la velada. De izquierda a derecha: mademoiselle Ducrest (hija de madame de Genlis y arpista como su madre), mademoiselles Deeslieux (cantantes), la reina Hortense (hija de Joséphine, que también tocaba el arpa) y su tercer hijo Louis-Napoléon (nacido en 1808), barón de Viel-Castel, Pierre-Joseph Redouté (pintor y maestro de Joséphine), la duquesa de Abrantès, emperatriz Joséphine (propietaria del arpa torneada de Cousineau), madame de Lavalette, baronesa de Viel-Castel, madame Darberg, Louis Napoléon (segundo hijo de la reina Hortense, nacido en 1804) y el príncipe Eugène de Beauharnais (hijo de Alexandre y Joséphine, nacido en 1781).

6.2.3. El arpa en las artes aplicadas

Por definición, la artesanía es la clase social constituida por los artesanos, así como su arte u obra. Desde siempre, el artesano ejerce un oficio meramente mecánico dotándolo de cierta personalidad artística, aunque modernamente se refiera a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril. Dentro de este campo incluimos la orfebrería, mosaicos, cerámica, tejidos, etc.

6.2.3.1. La Antigüedad

La arquitectura funeraria, tan esencial en otras religiones y muchos pueblos vecinos, presenta un desarrollo mucho menor en *Mesopotamia*. Sin embargo, es precisamente aquí donde se encuentran hipogeos de cierta importancia, concretamente en las tumbas de la ciudad de Ur durante la época sumeria.

El *Estandarte de Ur* es una obra de arte sumeria de la época Arcaica Dinástica III enmarcada dentro de los adornos de taracea. Este arte típico de Sumeria y Acad consiste en incrustar piedras y otros materiales distribuidos en bandas sucesivas en muebles, instrumentos y otros objetos, incluso edificios. Fue encontrado por el arqueólogo británico Leonard Woolley en la década de 1920 en las excavaciones de la necrópolis real de la antigua ciudad de Ur, localizada al sur de la actual Bagdad (Iraq). El *Estandarte de Ur* estaba sobre los hombros de un hombre, en una esquina de la tumba de la reina Shubad (o reina Pua-bi). Actualmente se conserva en el British Museum de Londres y es una de las piezas reclamadas por Iraq.

Los hallazgos más interesantes de las excavaciones de tumbas reales y templos son los relativos a la orfebrería, entre los que destacan las incrustaciones de arpas, como la que podemos encontrar en el *Estandarte de Ur*, concretamente en la parte superior derecha. Entre las arpas/liras reales de Ur, que constituyen por sí mismas una muestra de la importancia que este instrumento tenía para la cultura mesopotámica,



figs. 220-221. Estandarte real de la tumba de Ur. Detalle del arpista y el instrumento con cabeza de toro. British Museum, Londres.



fig. 222. Detalle de las incrustaciones preciosas de un arpa de la tumba de la reina Shubad de Ur. Cementerio Real de Ur (2850-2450 a. C.).

podemos destacar otro ejemplo en una de las encontradas en la tumba de la reina Shubad en la que figura una incrustación de un arpa tañida por un asno⁽¹⁰³⁾.

Las tumbas reales de Ur se han hecho conocidas tanto por los instrumentos y la cantidad de joyas que contenían como por el sacrificio de los familiares y del séquito que allí se encuentra testimoniado. La importancia de la música en la cultura sumeria ha quedado reflejada en múltiples textos en los que aparecen descripciones minuciosas de sus tradiciones musicales e instrumentos. Estos últimos fueron contruidos en los más diversos materiales, tales como la madera, hueso o incluso metal y estuvieron decorados con objetos preciosos, como oro o piedras, dependiendo de la clase social o poder económico del propietario. Durante las excavaciones de 1929 fueron encontradas las anteriormente citadas “arpas de Ur”, también llamadas “liras de Ur”. Además de la que ya hemos visto, destaca un arpa de madera, oro y piedras duras, hallada en el cementerio real de Ur y que data de mediados del tercer milenio. El “arpa dorada”, “arpa del toro” o “arpa real” está considerada la más elegante y fue guardada en el Museo Nacional de Iraq hasta el año 2003, cuando fue prácticamente destruida durante el último conflicto bélico. Una réplica fue reconstruida gracias a la ayuda internacional y la colaboración de entidades como la Universidad de Loughborough o el instituto West Dean College.

(103) Lo que no parece muy claro en la génesis de esta iconografía del asno musical es el significado que, en un principio, podría adjudicársele al comparar su uso en tiempos mesopotámicos con épocas posteriores. En el Antiguo Testamento se describe a este animal como perspicaz y listo a través del relato del burro de Balaam. En tiempos mesopotámicos no parece que la representación de este animal, o cualquier otro, tocando instrumentos musicales tuviera una connotación satírica, sino más bien de tipo simbólico-funerario, como podemos ver en una de las imágenes correspondientes al “arpa de la reina Shubad”. El asno aquí representado tiene dedos en vez de pezuñas, sugiriendo cierta humanización para realizar su cometido. Se hace acompañar de un oso que sostiene el arpa y de un cervatillo que lleva un sistro (carraca) en la mano y una pandereta sobre las rodillas, mientras un toro los escucha. Lo propio del burro hubiera sido la trompeta trágico-burlesca o la flauta saltarina y dionisíaca; que toque el arpa, significa que depurado por el sacrificio, inicia el ritmo apolíneo.

Del arpa original fue recuperada la cabeza de toro. Confeccionada en gran parte en oro, refleja ya un total dominio en la representación naturalista de los animales. En las formas y el modelado del metal se descubre un naturalismo de cierta ingenuidad, con obsesión por el detalle ornamental. Se hace difícil un estudio del estilo general de la orfebrería mesopotámica debido a la gran variedad de pueblos y culturas que habitaron sucesivamente el territorio. Existen otras arpas reales procedentes de Mesopotamia en las que sus cabezas de toro barbadas decoran sus frentes y representan, sin duda, a dioses-toros⁽¹⁰⁴⁾.

En síntesis, todas estas manifestaciones artísticas de la cultura mesopotámica son de notable interés histórico y de gran calidad, y contribuyen a crear un vasto círculo cultural con influencias incluso en la cuenca mediterránea.

En el Musée du Louvre se conservan arpas verticales y horizontales representadas en pequeñas terracotas procedentes de Eshnunna. Muestras de esta artesanía también las encontramos en Fenicia, aunque con algunas diferencias respecto a las de Eshnunna, concretamente en la forma del instrumento. La Persia sasánida fue también heredera de los antiguos pobladores de la zona y cultivó la música utilizando este tipo de instrumentos como podemos apreciar en el relieve de Taq Bostan en el que un grupo de mujeres arpistas acompañan con su música al rey mientras caza (véase el epígrafe 6.2.1.1.).



fig. 223. Cabeza de toro (2500 a. C.). La cabeza de toro del arpa fue preservada en una cámara acorazada.

(104) La religión sumeria partía de una cultura neolítica y, por tanto, agrícola, por lo que su base más arcaica se fundamentaba en cultos propiciatorios de la fertilidad y, para lograrla, en un culto a la fuerza fecundadora que fue simbolizada en el toro. No obstante, llegó a abordar temas de tipo cosmogónico, como el origen del universo o la creación del hombre, y sus cultos se extendieron a todo tipo de fuerzas de la naturaleza. Pero, aun así, el toro continuó siendo su símbolo de la fuerza creadora de vida y la fórmula que usaron para representar esa simbología fue otorgar pares de cuernos a las figuras antropomorfas (de apariencia humana) con las que identificaron a sus dioses. Con ello daban a entender que esas divinidades poseían la fuerza fecundadora de un toro, la máxima capacidad para generar el universo y la vida. Así, a los principales dioses sumerios (que simbolizaban el cielo, el aire y el agua), los representaron como figuras con apariencia humana que portaban en sus cabezas una corona o tiara con cuernos.



fig. 224. Arpista. Terracota tableta, período de las dinastías de los amorreos. Dinastías alivio arcaico, 2^o-1^{er} milenio a. C. Eshnunna, Mesopotamia. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.



fig. 225. Un arpista. Terracota moldeada de Mesopotamia, período de las dinastías de los amorreos, 2000-1595 a. C. Eshnunna, Tell Asmar, cerca de Bagdad, Irak. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.

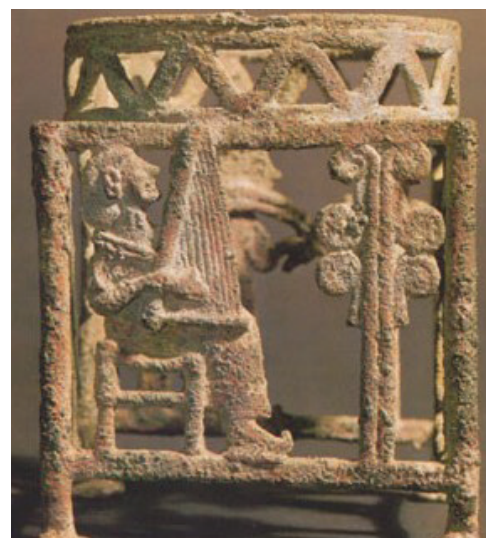


fig. 226. Incensario Kurión, fenicio. Expediciones comerciales y colonizadoras incorporan el arpa a su cultura como en la imagen de este incensario. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.

La artesanía y orfebrería mesopotámica influyeron, sin duda, en la cultura griega. Uno de los aspectos más relevantes de Grecia eran sus obras de arte. Inicialmente, el mundo griego estuvo influido por los antecedentes culturales mesopotámicos, que llegaron a formar parte de la vida cotidiana de la población a través de sus textos y, por tanto, de su formación cultural. El arpa aparece representada en Grecia a través de cráteres y terracotas, en su mayoría del siglo VI al IV a. C.

El desarrollo de la música en Grecia tiene dos vertientes, los cantos rituales y los cantos de los trabajadores, en cierto modo, como la plegaria y el trabajo. El desarrollo de la música no puede desligarse de la transmisión de sus leyendas o epopeyas. Los aedos, por ejemplo, recorrían el país recitando sus poemas acompañándose de una sencilla *phórmix*⁽¹⁰⁵⁾, instrumento que podemos encontrar en numerosas obras de arte y representaciones de la Grecia antigua. La lira y la *kithara* fueron los instrumentos más importantes en la antigua Grecia y en Roma. La lira se caracterizaba por tener una caja de resonancia de

(105) Se trataba de un instrumento a medio camino entre la lira y la cítara (véase el epígrafe 3.2.).

concha de tortuga, a diferencia de la *kithara*⁽¹⁰⁶⁾, cuya caja de resonancia era de madera. El arpa era menos común, aunque sabemos de su existencia. En este capítulo reproducimos una muestra de la misma a través de ejemplares que nos permiten apreciar los diferentes tipos de arpa representados en la artesanía de la Grecia antigua.

- A. Arpas angulares sin columna y similares a las arpas antiguas orientales de tipo abierto.
- B. Arpas similares a las del modelo anterior, aunque con columna y forma de triángulo.
- C. Sorprendentemente diferente a las anteriores, el tercer tipo lo constituye un arpa en forma de triángulo isósceles, aunque bien pudiera tratarse de un salterio teniendo en cuenta que el material en el que está elaborado nos impide verificar este aspecto.

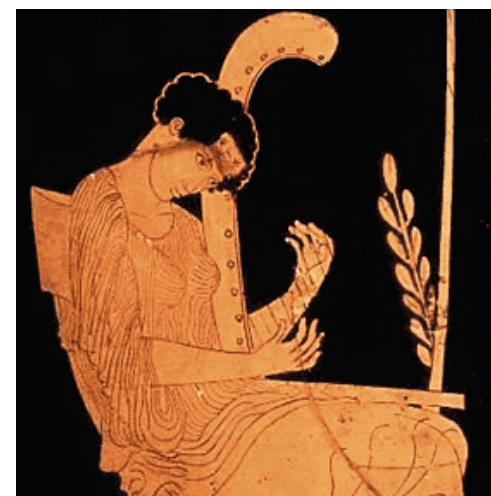


fig. 227. Arpa tipo A. Terpsícore tañendo un arpa angular. Figura en rojo sobre fondo negro, Atenas (s. v a. C.). British Museum, Londres.

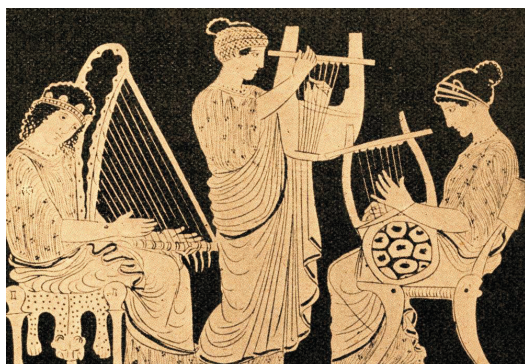


fig. 228. Arpa tipo B. Vasija griega de finales del s. v a. C. Antikensammlung, Munich. En esta imagen observamos de nuevo un arpa en forma de triángulo y columna (izquierda). Los otros dos instrumentos se tratan, sin duda, de una cítara (centro) y una lira con caparazón de tortuga (derecha).



fig. 229. Arpa tipo B. Cerámica griega, Jarrón de Apulia (florero) / Figuras Rojas, 320-310 a. C. British Museum, Londres. Detalle. En esta imagen vemos a una mujer tocando un arpa angular en posición vertical y tañida con ambas manos. Se trata sin duda de un arpa avanzada para la época. La mujer aparece representada con joyas: diadema, collar, pendientes, pulseras.



fig. 230. Arpa tipo C. Estatuilla de terracota de Mirina en la que se representa a dos hombres y una mujer tocando un arpa isósceles, ca. 330 a. C-1 d. C., Musée du Louvre, París.

(106) Ibid.



fig. 231. Arpista femenina. Mosaico helenístico Sasánida de Bashiapur (Irán), ca. 260. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, París.

La prostitución fue, desde la época arcaica, una actividad común en la vida cotidiana de las ciudades griegas más importantes. Particularmente en las zonas portuarias, daba trabajo, de forma legal, a un número significativo de personas, por lo que constituía una actividad económica de primer nivel. Ejercida tanto por hombres jóvenes como por mujeres de todas las edades, la clientela era mayoritariamente masculina. Se atribuye a Solón la creación en Atenas de burdeles estatales a precios moderados.

Las “hetairas” constituían la categoría más alta entre las prostitutas. A diferencia de las otras, no se contentaban con ofrecer solo servicios sexuales y sus prestaciones no eran puntuales. Comparables en cierta medida a las *geishas* japonesas, poseían una educación esmerada y eran capaces de tomar parte en las conversaciones entre gentes cultivadas. Únicas entre todas las mujeres del mundo clásico, eran independientes y podían administrar sus bienes. Algunas de estas hetairas aparecen representadas en terracotas tañendo arpas en forma de triángulo isósceles (véase fig. 230).

Aunque en Grecia existen numerosas representaciones de arpas, sobre todo en cráteras, los ejemplos hallados en Roma son escasos y dejan margen a la interpretación no pudiendo afirmarse categóricamente que los instrumentos sean arpas. Curiosamente, encontramos un ejemplo claro de este cordófono en un mosaico helenístico de la época en la Persia sasánida.

6.2.3.2. La época medieval

En Irlanda la mitología y antiguas leyendas ubican el arpa con anterioridad a la llegada del cristianismo hacia el año 400. De este mismo período precristiano provienen unas monedas gálicas encontradas en el continente que muestran la figura de un arpa primitiva. La moneda es una pieza de un material resistente, de peso y composición uniforme, normalmente de metal acuñado en forma de disco y con los distintivos elegidos por la autoridad emisora. Su nombre en lenguas romances proviene del latín “*moneta*”, debido a que la casa en donde se acuñaban en Roma estaba anexa al templo de Juno Moneta, diosa

de la Memoria. Tanto los monarcas como los aristócratas, así como las ciudades y las instituciones empezaron a acuñar dinero con su sello identificativo para certificar la autenticidad del valor metálico de la moneda. El arpa irlandesa, como símbolo del país, ha sido una constante en la numismática nacional hasta nuestros días.

Dentro de la tradición cristiana medieval, al margen de las monedas, encontramos una representación de este instrumento en el santuario de San Mogue del siglo XI. Se trata de un templo de metal irlandés que incluye una representación muy pequeña del rey David tocando un arpa con un pájaro posado en la parte superior. Esta talla, muy valorada por la finura de su talla y detalles, está considerada como la imagen más temprana de arpa irlandesa en la época cristiana. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Irlanda. Cabe destacar que para algunos investigadores la primera talla irlandesa se encuentra hoy en una pequeña iglesia al sur de Carndonagh (Donegal). En ella un músico identificado como el rey David se muestra con los pies descalzos y sosteniendo un instrumento musical descrito como “arpa en forma de barril”⁽¹⁰⁷⁾.



fig. 232. Placa de bronce con el rey David tocando el arpa. Santuario de San Mogue, ca. 1000 d. C. National Museum of Ireland, Dublín.

En la Europa continental encontramos ejemplos de representaciones de arpas en bordados y tapices en los que podemos apreciar dos tipos de arpa: una mayor y otra menor. En tapices hallamos dos ejemplos muy representativos: *El sueño de José* conservado en el Museo Histórico de los Tejidos, en Lyon, en el que vemos representada un arpa grande, y *Apocalipsis de Angers*, actualmente en el Museo de la Tapicería, en Angers, en el que aparecen siete ángeles portando vasos y otros siete tocando arpas pequeñas.



fig. 233. *Apocalipsis de Angers*. Nicolás Bataille, 1373-1387. Tapiz realizado para Luis I, duque de Anjou. Museo de la Tapicería, Angers, Francia.

(107) Rensch, R., 1989, 36.

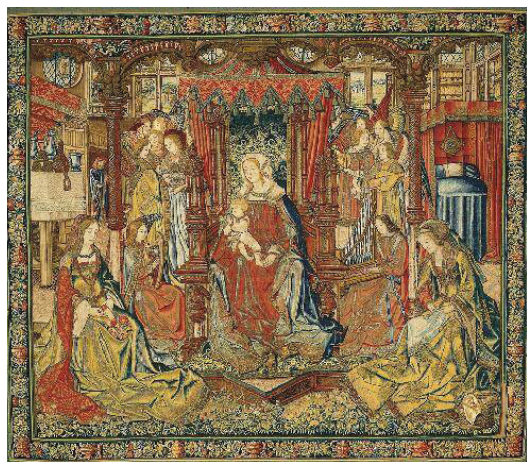


fig. 234. *Sagrada Familia con ángeles tocando música*. Tapiz de lana con hilos de seda y oro. Flandes, 1520.



fig. 235. Moneda de medio penique inglés en la que aparece san Patricio bendiciendo a su congregación con un trébol, mitra y báculo. En el reverso vemos al rey David, en realidad, representando al rey Carlos I de Inglaterra. Existieron 450 troqueles diferentes para estas monedas. La primera es una moneda de céntimo inglesa temprana en la que aparece el rey David tocando el arpa. Los medios peniques fueron utilizados como moneda americana colonial en el s. XVII.

6.2.3.3. El Humanismo y el mundo de la razón

La Edad Moderna cuenta con ejemplares muy diversos en los que vemos figuras de gran belleza plástica tocando el arpa (grabados y esculturas de madera, tapices, mosaicos, monedas, placas, etc.).

Un bello ejemplo en tapiz se encuentra en la *Sagrada Familia* con ángeles tocando música. Este tejido de lana con hilos de seda y oro realizado probablemente en Bruselas, representa a María y al Niño Jesús rodeados de ángeles tocando diferentes instrumentos medievales, entre ellos, un arpa. La Virgen, sentada en un trono adornado con joyas y tapices, acaricia suavemente el pie del niño mientras juega con una de las rosas que se utilizarán en la corona. Este gesto humano y su posición distinguen a María de sus dos hermanas terrestres (dispuestas en primer plano) y de José, que desempeña un papel menor en la cámara de la izquierda. Las dos columnas adornadas se disponen para dar el efecto de un tríptico, además de para separar jerárquicamente el grupo celestial.

Otra muestra de la representación del arpa en la artesanía la encontramos, sin duda, en las monedas. Es evidente que el instrumento tuvo un gran protagonismo en la sociedad de 1600 y posteriores, tal y como ha quedado demostrado a través de sus monedas, por ejemplo, las pertenecientes a la época de Carlos I.



fig. 236. El rey David tañendo un arpa renacentista española. Mosaico de la ermita de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina (Toledo), ss. XVI-XVII.

fig. 237. Grabado en madera original (xilografía) de A. Dürero titulado *La Virgen adorada por los ángeles y los santos* de su serie *La Vida de la Virgen*, ca. 1502.



6.2.3.4. Edad contemporánea y formas populares

A partir del siglo XIX la porcelana por su composición es particularmente apreciada en la artesanía. Se trabaja a base de técnicas que permiten la fidelidad a la realización original, obteniéndose obras de incomparable belleza y delicadeza en las que no faltan las representaciones del arpa.

La artesanía se ha convertido finalmente en todo un muestrario atemporal en el que podemos encontrar el arpa frecuentemente representada en:

- Monedas.
- Escudos.
- Figuras de madera talladas a mano con diversas técnicas de policromía.
- Grabados en madera y bronce.
- Útiles de cocina cerámicos.
- Azulejos.
- Terracotas decoradas.
- Bordados.
- Objetos domésticos.
- Papel maché.
- Botellas de tabaco chinas con pintura.
- Jarras de cerveza irlandesas.
- Arpas en la decoración de muebles.
- Figuras decorativas de cristal.
- Marionetas, títeres, figuras de tradición popular.



fig. 239. Músicos con arpa de Dresde. Dimensiones: 25 cm ancho x 19 cm alto, finales del s. XIX.



fig. 240. Figura popular. Museo Antropológico, México. Colección fotográfica de José Ramón Soraluze Blond.

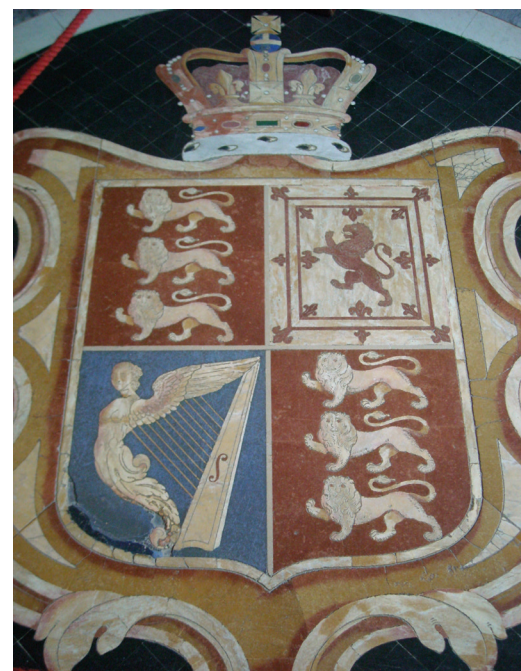


fig. 238. Escudo de la Orden de Malta ejecutado con mármoles policromos en el pavimento del salón del trono en el palacio del Gran Maestre en la Valletta, Malta. Colección fotográfica de José Ramón Soraluze Blond.



fig. 241. Dama con arpa. Porcelana estilo francés, alt: 36 cm, ss. XIX-XX.



fig. 242. Puente Lusitania, Mérida. Estructura: tablero suspendido. Localización: sobre el río Guadiana. Construido: 1988-1991. Diseñador: Santiago Calatrava. Materiales: acero, hormigón pretensado. Dimensiones: luz principal 189 m. Longitud total: 465 m. Profundidad del arco: 32 m. El deterioro al que el tráfico rodado sometía al puente romano llevó a sustituirlo por este nuevo puente que evoca la figura de un arpa en forma de arco.



fig. 243. Puente Zubizuri, Bilbao. Su diseño, obra del arquitecto Santiago Calatrava, consiste en un arco inclinado que une dos plataformas a modo de arpa arqueada con rampas de acceso y escaleras en ambas orillas, sosteniendo la estructura peatonal con cables de hierro. Sin duda, un paisaje idílico para simular la figura de un arpa en forma de arco.

6.2.4. El arpa en el espacio

El arpa acompaña al hombre en el tiempo y el espacio, evoca, exalta y llega a trascender la realidad a través de la inspiración e intuición del propio ser humano, tal y como queda reflejado en la imagen de determinados puentes.

De una manera u otra, el arpa forma parte de nuestro patrimonio material e inmaterial. Algo muy diferente es su conexión con los espacios acústicos, tema que nos alejaría de nuestro trabajo y que trataremos brevemente.

6.2.4.1. La simulación arquitectónica del arpa: los puentes

Al observar determinados puentes resulta fácil establecer una comparación con la estética del arpa y es que los hay que generan una imagen que en cierto modo nos la recuerda. Parece clara la inspiración ejercida por el arpa sobre los arquitectos a la hora de concebir los puentes metálicos con cables, cuyos tirantes reciben la denominación de paralelos (arpa), semiparalelos (semiarpa) y radiales (abanico) en evidente paralelismo con el mencionado instrumento. Toda obra de arte tiene un aspecto subjetivo que depende directamente de quien la contempla y es aquí donde nos hemos permitido ciertas licencias dejando volar nuestra imaginación con base en esta libre interpretación del arte.

Los puentes se han convertido en todo un símbolo de unión y belleza, cuya integración en el agua y el paisaje los hacen inconfundibles. La imaginación del ser humano y su capacidad de convertir sus sueños en realidad resultan admirables e implican la fe en él mismo, en sus obras y en su resolución para hacer aquello que se propone. Desde siempre el hombre ha sentido una inclinación especial por los puentes, bien sea porque desprenden un sentimiento de unión, de conexión, bien porque parecen estar contando historias o tal vez porque la profusión de los mismos suena a comunicación, a paliar distancias. Quizás por ello, muchos arquitectos hayan visto en la figura del arpa la plasmación estética de esa multiplicidad de sentimientos.

Juan-Eduardo Cirlot indica asimismo en su *Diccionario de símbolos* la identificación del instrumento con la escalera mística:

[...] tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial, por la cual los héroes de Edda querían que se depositara un arpa en su tumba (para facilitar el acceso al otro mundo)⁽¹⁰⁸⁾.

Los puentes se construyen para salvar accidentes geográficos o cualquier otro obstáculo físico, y varían dependiendo de su función y la naturaleza del terreno sobre el que están contruidos. Para su construcción, en la Antigüedad se usaba principalmente madera, posteriormente se utilizó piedra, para llegar al hierro y hormigón en los últimos siglos. Existen cinco tipos principales de puentes: viga, en ménsula, en arco, colgantes y atirantados. El resto son derivados de estos: transbordador, suspendido, de troncos, levadizo, etc. El arpa como elemento de diseño o inspiración se utiliza principalmente en los puentes en ménsula, en arco, en los colgantes y en los atirantados.



fig. 244. Puente Juscelino Kubitschek, Brasília. Los arcos no se encuentran en el mismo plano y los cables de suspensión forman una superficie parabólica. Esta versión grácil y mágica del arco sugiere una clara imagen de lo que fue el arpa primitiva.



fig. 245. Puente sobre el Yangtze, China. Llama la atención la esbeltez de la pista, cuya imagen nos recuerda al arpa angular.

(108) Cirlot, J. E., 1998.



fig. 246. Puente 25 de Abril, Lisboa. Aquí vemos una similitud con la imagen del arpa angular del África actual.



fig. 247. Puente Ing. Antonio Dovalí Jaime en la región de Minatitlán, Veracruz, México. Esta imagen nos lleva a visionar un arpa en abanico de singular belleza.



fig. 248. Puente de Hispanoamérica, Valladolid. Esta imagen nos hace pensar en un arpa dual que juega a dos manos con el aire.

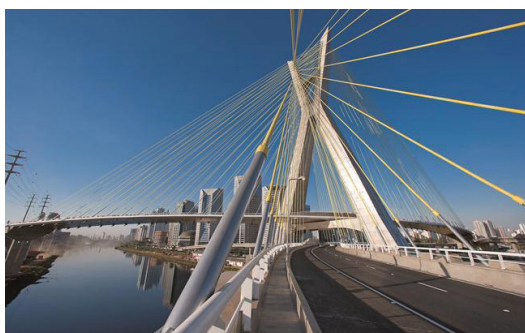


fig. 249. Puente Octavio Friás de Oliveira, São Paulo. Es el único puente atirantado en el mundo con dos pistas curvas sostenidas por una única estructura, una imagen similar al arpa de dos órdenes de cuerdas cruzadas del período Barroco con su gran carga de misticismo conseguida a través de los efectos lumínicos de la propia estructura del puente.

Al contemplar un puente metálico de cables o atirantado resulta fácil establecer una comparación con la imagen del arpa. Habría que preguntarse la incidencia de estas formas en el paisaje.

Dentro de la ingeniería civil, se denomina puente atirantado a aquel cuyo tablero se halla suspendido de uno o varios pilones centrales a través de un sistema de cables (torones). Los elementos fundamentales de la estructura resistente del puente atirantado son el tablero, los tirantes y las torres (pilón).



fig. 250. Puente Rio-Antirio, Grecia. Es uno de los mayores puentes atirantados de Europa con simulación de arpas sucesivas.



fig. 251. Puente de Redding, California. En el corazón de California, en la ciudad de Redding, el río Sacramento se ha convertido en un punto de referencia para el territorio circundante por el puente que lo domina: una estructura elegante y esbelta a modo de arpa. Sus líneas, refinadas y ligeras, no pueden pasar inadvertidas entre el extremo norte y sur del Turtle Bay Exploration Park, un gran parque de más de 120 hectáreas que alberga un anfiteatro y un museo. El puente peatonal se ha integrado en este contexto contribuyendo a valorizarlo desde el punto de vista paisajístico y funcional.

- El tablero interviene en el esquema resistente, ya que los tirantes, al ser inclinados, introducen fuerzas horizontales que se deben equilibrar a través de él.
- Los tirantes son cables rectos que sustentan el tablero, proporcionándole una serie de apoyos intermedios más o menos rígidos. Existen diferentes tipos de colocación de los tirantes dentro de estos puentes, así como diferentes formas de distribuirlos: Tirantes paralelos (arpa), semiparalelos (semiarpa), radiales (abanico).
- Las torres son la parte más importante de la estructura de los puentes atirantados, soportando toda la carga. Existen diferentes tipos según su forma, y su atirantamiento nos remite de nuevo a la simulación de la imagen del arpa, en abanico y con distintos tipos de vinculación entre pila, pilón y tablero.

6.2.4.2. El arpa y el espacio acústico

El arpa como objeto material e inmaterial incide directamente en el campo del patrimonio a través de la música, la escultura, la pintura, la arquitectura y la literatura. Esta síntesis se produce ya durante el siglo XIX, cuando los pintores se inspiran en la literatura y los escritores tratan de imitar a los pintores. Desde entonces existe una relación estrecha entre las artes.

Cuando hablamos del lugar o del espacio adecuado para un determinado tipo de sonido, como el del arpa, estaríamos refiriéndonos a un ámbito completamente distinto, que nada tiene que ver con el de patrimonio. Este campo lo tratarían profesionales de la ingeniería o arquitectura, ya que ambos conocen a fondo los fundamentos de la acústica, así como algunas de sus ramas y campos de aplicación, entre otros:

- Movimientos oscilatorios.
- Analogías electromecánicoacústicas.
- Ondas planas longitudinales y ondas esféricas.
- Reflexión, transmisión y difracción de las ondas sonoras.



fig. 252. Puente L'assut de L'or, Valencia. Su construcción comenzó en el año 2004, abriéndose provisionalmente al tráfico el 20 de agosto de 2008 con motivo de la celebración del Gran Premio de Europa de Fórmula 1. Al acabar el evento se continúa con la obra siendo finalmente inaugurado el 11 de diciembre del año 2008. Este puente muestra una evidente evocación del arpa.



fig. 253. Puente del Alamillo, Sevilla. Puente atirantado de pilón contrapeso que cruza el río Guadalquivir. Terminado en 1992, se construyó para permitir el acceso a la isla de La Cartuja, donde tuvo lugar la Expo 92. Es una clara alusión al arpa angular.



fig. 254. Puente de la Mujer, Buenos Aires. Obra ideada por Alberto González, se encargó al arquitecto español Santiago Calatrava. Fue inaugurado el 20 de diciembre de 2001 y se ha convertido en icono arquitectónico de Puerto Madero por su refinamiento y sensualidad estructurales. Esta imagen podría interpretarse como un arpa angular en versión minimalista.

- Filtros acústicos y mecánicos.
- Absorción de las ondas acústicas en fluidos.
- Vibración de cuerdas.
- Vibración de barras.
- Vibración de membranas y placas.
- La voz y la audición.
- La música: instrumentos y características, etc.

Son muchos los trabajos que tratan las analogías entre la arquitectura y la música a partir de las leyes de las proporciones. Sin embargo, es significativo que resulte todavía escasa la investigación sobre el sonido entendido como forma de comunicación, como modalidad de experiencia y como recurso para la expresión cultural y la interacción social. El renovado interés actual por los *Sound Studies* puede ser en sí mismo el resultado del entorno mediático reconfigurado, en el que el sonido se ha puesto de moda⁽¹⁰⁹⁾.

Ingeniería de sonido

La ingeniería de sonido estudia el fenómeno sonoro y sus campos de aplicación, tales como la grabación y producción, el refuerzo sonoro, la acústica, la electroacústica y el diseño de sistemas electroacústicos. Se aplican tecnologías que combinan con otras disciplinas, como la informática, la electrónica, las matemáticas, la física, la gramática musical para el diseño y la manipulación de sistemas dirigidos para la grabación, creación y reproducción del sonido.

Siendo un ingeniero de sonido un profesional en la producción y manipulación del mismo, sus capacidades trascienden la operación de los dispositivos y aparatos, pues ha de crear proyectos de ingeniería para el diseño de dispositivos de sonido mediante herramientas de *software* especializado. Por ejemplo, el desarrollo y construcción de sistemas de ingeniería para el aislamiento de ruido y acondicionamiento acústico

(109) Bruhn Jensen, K., 2010, 15-23.

interior de recintos. El ingeniero de sonido se ocupa de áreas tales como el sonido en vivo y el diseño acústico de televisores, emisoras radiales, producción de medios audiovisuales, etc.; las instituciones gubernamentales encargadas de planes y programas de control ambiental; el contrastismo y la invención y auditoría de obras.

Centrándonos en el arpa, todo buen profesional del sonido ha de tener rigurosos conocimientos de acústica⁽¹¹⁰⁾ para que este instrumento llegue a sonar adecuadamente dentro de un recinto, bien de *tutti* orquestal, en cuyo caso suele ser un elemento más de la orquesta sinfónica o de cámara, o bien de solista, más habitual. El ingeniero de sonido debe conocer todos los entresijos de acústica instrumental para obtener excelentes resultados en una grabación en directo. Por ejemplo: colocación de micrófonos, orientación del arpista en el escenario, materiales del auditorio o sala en donde se celebra el concierto que puedan modificar la calidad del sonido, etc.

Arquitectura musical del espacio

El arquitecto estudia la combinación entre el espacio y la música. Esta conjunción genera un ritmo y sigue ciertos criterios con el fin de crear un movimiento más eficiente en la obra de arte. Estos criterios han ido perfeccionándose en cada período de la historia, según las necesidades de un material siempre cambiante, dependiendo del pensamiento de la época y el estilo.

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, en el ámbito occidental, observamos influencias mutuas entre la arquitectura y la música. Existen bases paralelas y similares en el tiempo, en su composición y organización de carácter matemático al objeto de producir armonía y belleza, empleando como símbolo los aforismos de “La arquitectura es música congelada” y “La música es arquitectura derretida”, para definir

(110) Asignatura que en los planes antiguos de estudio de los conservatorios de música aparecía y que daba a los alumnos unas nociones básicas y generales de la misma.

las relaciones estudiadas⁽¹¹¹⁾. En la Grecia antigua se formularon las leyes de las proporciones que relacionan, entre otras, la arquitectura y la música. Recuperadas por los estudiosos del Renacimiento⁽¹¹²⁾, estas teorías continúan todavía vigentes, aunque sometidas lógicamente a los cambios estéticos que derivan de la evolución de las artes⁽¹¹³⁾. Teniendo en cuenta algunos de los medios que utiliza la música de modo riguroso y consciente para producir determinadas emociones y evocaciones en sus oyentes, habría que preguntarse si en la arquitectura sería posible caracterizar y dimensionar sus propios componentes, de tal manera que se produjeran las mismas reacciones emotivas y evocativas apropiadas al acto que recoge la obra⁽¹¹⁴⁾. Al igual que el resto de las artes, la arquitectura y la música evolucionan con la sociedad de la época y son fiel reflejo de la misma. Se nutren de todos los sentimientos, ideologías, estéticas y experiencias del momento, y existe una interrelación entre la inspiración arquitectónica y musical.

De igual forma, el arpa ha modificado su apariencia para adaptarse a los nuevos tiempos y exigencias. De ser un instrumento que servía en sus orígenes para acompañar a una melodía y que no tenía más intención que dulcificar el canto para ser escuchado por los oyentes que se encontraban alrededor del músico que tañía el arpa, progresó para ir adaptándose a los nuevos roles que le exigían los compositores y

(111) Clerc González, G. *La arquitectura es música congelada*. Tesis doctoral inédita. Directores: María Encarnación Casas Ramos, Federico Melendo García-Serrano. Universidad Politécnica de Madrid, 2003.

(112) Vitruvio es considerado el padre de la teoría de las proporciones arquitectónicas basada en las razones numéricas de las consonancias musicales. Sin embargo, si bien concibe la posibilidad de usar armonías geométricas no las explica ni las asocia con la simetría, base de la proporción.

En el s. xv, el arquitecto y humanista genovés Leon Battista Alberti expuso en su tratado *De re aedificatoria* un sistema proporcional para la arquitectura basado en las razones numéricas de las cuerdas musicales. Este sistema se considera uno de los postulados que definieron la arquitectura renacentista. Son muchos los enigmas que todavía quedan sobre la obra de L. B. Alberti y sus fuentes de referencia, sin que sea posible determinar si se inspiró en las obras de los clásicos o elaboró su sistema partiendo de una idea original.

(113) Calvo-Manzano, M. R., 2006, 75-90.

(114) Pereda Feliú, V., 2006.

salas de conciertos. Esto llevó al arpa a evolucionar en aspectos como su técnica, morfología (incrementando su tamaño considerablemente), música y estética, la cual se ve afectada por influencia de todas las artes y aspectos que rodean a la sociedad.

En la ciudad occidental contemporánea, conocer la localización urbana y las características de los espacios diseñados para cualquier actividad social significa comprender su función en la propia ciudad y las relaciones que se establecen con el resto de actividades y los demás estamentos sociales. A partir de esta idea, se analizan los espacios para la música como resultado de la interacción entre la música y los estamentos del poder que los promueve, ya sea privado o social⁽¹¹⁵⁾. El arpa, en el transcurso del tiempo, fue un elemento transmisor de las voluntades de los gobernantes, nobleza y clero, que durante siglos rigieron los países. Fueron ellos los grandes mecenas que tuvieron a su cargo a músicos y compositores. La música era para ellos un entretenimiento y la demostración de su poder económico, según el número de músicos y compositores contratados.

En el devenir histórico de las iglesias, por ejemplo, pervive su propia identidad acústica de forma inherente y en este sentido, el arpa era un instrumento importante en la liturgia de las diferentes religiones. Un estudio estructural de las iglesias de la Comunidad Valenciana contiene información acerca de sus condiciones acústicas y de su influencia sobre la música que en ellas sonaba en cada época. Existe una estrecha vinculación entre la música sacra y los espacios arquitectónicos para los que fue pensada y creada. Ya los maestros de capilla realizaban sus composiciones con base en la identidad sonora propia de las iglesias para las que trabajaban. Esto muestra cuán importantes son las condiciones acústicas que ofrece cada espacio sacro y cómo influyen en el resultado sonoro final. El estudio de la música sacra ha de tener presente las variaciones acústicas que han ido incorporándose a lo largo de la propia historia de la arquitectura eclesial y que han influido en su propio desarrollo. Actualmente existe un gran interés en la recuperación de esta música sacra por parte de historicistas

(115) Goycoolea Prado, R., 2007, 13-38.

especializados que no han de ignorar la estrecha relación entre la música y la arquitectura⁽¹¹⁶⁾.

El arpa y su relación con la armonía de las esferas y las proporciones cósmicas

El arpa como objeto forma parte de nuestro patrimonio material e inmaterial. Algo muy distinto es su relación con los espacios acústicos tratados fundamentalmente por ingenieros y arquitectos del sonido, cuyas funciones han sido mencionadas anteriormente. No cabe duda de que un desarrollo a fondo de este tema nos alejaría del eje central de este trabajo con el título de *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura*. En cualquier caso, una síntesis muy representativa de la relación del arpa y afines con esta ciencia, que nace ya desde tiempos remotos con la lira de Apolo, la encontramos en el capítulo VII del libro de Federico González titulado *Simbolismo y Arte* al que remitimos⁽¹¹⁷⁾.

El arpa como símbolo hace referencia a una mayor elevación del pensamiento y se constituye en puente comunicante entre cielo y tierra. Esta evocación de puente entre los planos superiores o espirituales y los materiales o mundanos es la que proporciona al arpa el significado simbólico del arco iris o de la escalera mística. En síntesis, el arpa representaría la armonía cósmica, la fuerza de elevación, de aspiración y superación anímica.

(116) De la Calle Romero Moreno, R., 2009, 11-32.

(117) “La música occidental nace míticamente con la lira de Apolo y el patrocinio de las musas, de las cuales deriva su nombre, y Platón en ‘El Banquete’ la da como invención de Olimpo [...]. En este sentido, la audición de los distintos pueblos constituye su música, que es el resultado de las relaciones y proporciones entre los diversos sonidos, signos o señales, que conforman su encuadre cultural”. González, F., 2004.

6.3. El arpa en la literatura

Mención especial merece el arpa en la literatura donde su figura aparece con frecuencia mostrándonos su presencia física o haciendo alusión a su influencia en los diferentes estados emocionales.

6.3.1. Citas literarias

De la popularidad del arpa en la *Antigüedad* dan idea sus frecuentes citas en la literatura, al margen de sus significados. La representación del arpa en los textos bíblicos tiene el interés de la identificación del instrumento según las distintas denominaciones empleadas. El instrumento, que es mencionado en el *Libro de Samuel*, nació probablemente en Cilicia y territorios próximos, aunque Estrabón (ca. 60 a. C.-ca. 25 d. C.) cita el vocablo y le otorga origen fenicio⁽¹¹⁸⁾. Los hebreos la empleaban para participar en los *mismarot*, conjuntos instrumentales que secundaban el canto de los sacerdotes. El término “nabla”, que también encontramos con las grafías *nablia*, *nablio*, *nablum*, *nabulum*, *nebal*, *nebel*, *nevel*, etc., se extendió de tal modo que llegó a tener carácter genérico y fue aplicado a diferentes cordófonos.

Las alusiones al arpa aparecen también en fuentes literarias de la *Edad Media*. Un ejemplo lo encontramos en *Atlakviða (El canto de Atli)*, uno de los poemas heroicos de la *Edda poética*⁽¹¹⁹⁾. Entre sus personajes principales destaca el rey de los hunos con el nombre de Atli, haciendo referencia probablemente a Atila, y Gunnar, rey de los burgundios y tocador de arpa⁽¹²⁰⁾. *Atlakviða* es uno de los más arcaicos poemas

(118) Andrés, R., 2001, 15.

(119) La *Edda poética* o *Edda mayor* es una colección de poemas escritos en nórdico antiguo preservados inicialmente en el manuscrito medieval islandés conocido como *Codex Regius*. Junto con la *Edda prosaica* de Snorri Sturluson, es la fuente existente más importante sobre mitología escandinava y leyendas heroicas germanas. El *Codex Regius* fue escrito en el s. XIII, aunque no se supo nada de su paradero hasta 1643.

(120) Atli, rey de los hunos, atrae a Gunnar, rey de los burgundios, a su reino mediante engaños con la intención de robarle sus tesoros. Este al verse atrapado prefiere la muerte a revelar la localización de su oro. Atli, furioso, lo arroja a un pozo de serpientes donde Gunnar muere tocando el **arpa**.

éddicos, fue preservado en el *Codex Regius* y la misma historia se relata en la *Saga Völsunga*. En el manuscrito el poema es identificado como de origen groenlandés, aunque la mayoría de los eruditos piensan que esto es fruto de una confusión con Atlamál.

Las reseñas de este instrumento en fuentes hispánicas del Medievo se remontan a toda una serie de obras literarias como el poema *Fadet joglar* de Guiraud de Calason⁽¹²¹⁾, *Libro de Alexandre*⁽¹²²⁾, *Poema de Alfonso XI* de Rodrigo Yáñez⁽¹²³⁾, *El sueño XIII* de Íñigo López de Mendoza⁽¹²⁴⁾, *Laberinto de Fortuna XCC* de Juan de Mena⁽¹²⁵⁾, *Poema de*

(121) En este poema, escrito ca. 1200, se habla de las destrezas musicales que debe tener un juglar, entre otras, las de saber “arpar”.

(122) El arpa es un cordófono punteado, cuya denominación ha alcanzado un valor genérico a través de los siglos. Corominas (1954) indica su primera documentación en el *Libro de Alexandre*. En este libro de mediados del s. XIII, el arpa se cita con el término de *farpa* y es mencionada entre la lista de instrumentos de la copla 1545. La copla dice así:

*El plut de los juglares era fiera ríota:
y havié sinfonías, farpa, giga e rota,
albogues e salterio, cítola que más trota,
guitarra e viola que las cuitas enbota.*

Andrés, R., 2001, 13

(123) En la primera mitad del s. XIV, el arpa se cita de nuevo como *farpa* en el *Poema de Alfonso Onceno* en manos del caballero Tristán: “Con la *farpa* de Don Tristán / que da los puntos doblados / en el tiempo de verano”. Este poema se escribe para celebrar las nupcias del monarca que tuvieron lugar en 1328, en el monasterio burgalés de Las Huelgas.

(124) La grafía de *farpa* se mantuvo hasta bien entrada la segunda mitad del s. XV. Así, por ejemplo, Íñigo López de Mendoza (1398-1458) dice:

*E la farpa sonora
que tal retinto tenía,
en sierpe te convertía
de la gran syrte arenosa.*

El sueño, XIII

Andrés, R., 2001, 14

(125) Juan de Mena (1411-1456), por su parte, escribe:

*Demostrose Tubal primer inventor
de consonas bozes e dulca harmonia;*

Gómez Manrique⁽¹²⁶⁾, *Dezir que fizo en loor de la reyna de Castilla* del marqués de Santillana⁽¹²⁷⁾ y *Triunfo del Amor* de Juan del Enzina⁽¹²⁸⁾. Conviene explicar que desde el *Libro de Aleixandre* hasta el mismo marqués de Santillana, existe cierta confusión con el término utilizado para nombrar al arpa y no siempre queda claro a qué instrumento designa; puede encontrarse escrito como *farpa*, *harpa* o arpa y no saberse a ciencia cierta, si el autor está refiriéndose al arpa o a la lira (incluso puede darse el caso inverso, que se denomine lira a lo que a todas luces es un arpa); pero para el caso es lo mismo, pues ambos instrumentos están muy emparentados y comparten similares características, singularmente la dulzura que le atribuye Montemayor.

*mostrose la farpa que Orpheo tañía
quando al infierno lo truxo el amor.*

Laberinto de Fortuna, XCC

Ibid.

(126) Gómez Manrique (ca. 1412-1490), refiriéndose también al mito del dios Tracio, dice en una canción:

*E muy mayor alegría
Eurídice sentiría
con la farpa sonora,
que yo con tan dolorosa
e feroce melodía.*

Ibid.

(127) La grafía coexistió con la de *harpa*, el propio marqués de Santillana en el *Dezir que fizo en loor de la reyna de Castilla* señala:

*Calioppe se levante,
e con la harpa de Orpheo
las vuestras virtudes cante,
reyna de gentil asseo.*

Ibid.

(128) En los ss. xv y xvi tuvo una considerable presencia. Juan del Enzina (1468-1529) habla en 1496 del

Harpa, monaulo sonoro.

Triunfo del Amor

Ibid.

El arpa aparece también en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita⁽¹²⁹⁾, poema *Una Coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz, poema de Guillaume de Machaut⁽¹³⁰⁾ y en las obras poéticas de Micer Francisco Imperial —correspondientes todas ellas al siglo XIV, excepto la primera que fue escrita en el siglo XIII y la última que pertenece ya al siglo XV—. En todos estos textos aparecen los términos “arpar”, “harpa”, “arba”, “farpa” y “arpa”.

El arpa figura además en obras no literarias como el *Codex Calistinus* y el *Ars Musica* de fray Juan Gil de Zamora (*Aegidius Zamorensis*), escrito en ca. 1270.

El arpa llegó a convertirse en un signo de distinción y delicadeza durante el *Renacimiento*, como lo denotan los numerosos pasajes de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (ca. 1520-1561)⁽¹³¹⁾,

(129) El arpa aparece reflejada en la extensa relación de instrumentos del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita.

(130) El caso más famoso de músico que viajó deliberadamente al mundo de ultratumba es el caso de Orfeo. Su fama de virtuoso incomparable y el relato de la búsqueda de su esposa Eurídice para rescatarla del reino de los muertos, inspiraron a incontables poetas tales como Guillaume de Machaut, máximo poeta y músico de la Francia del s. XIV, que narra así su aventura:

Tomó su **arpa** y la afinó
y marchó al valle del horror
sin detenerse hasta llegar a la puerta
del Infierno: allí dejó oír fuertes
lamentos por el amor perdido.
Allí tocó en su **arpa** con máxima
dulzura la balada inmortal,
junto a la verja del Infierno.

Este autor en sus escritos menciona además un arpa con veinticinco cuerdas que parece corresponder a un tipo utilizado con frecuencia en Francia. Casares, E. (coord.), 2002, 701.

(131) Escritor renacentista de origen luso, el cual fue, además, poeta y músico de corte. Esto último justifica la profusión con que diversos términos musicales e instrumentos son introducidos en su obra.

donde los personajes tañen su instrumento en espacios recogidos, movidos por la melancolía⁽¹³²⁾.

El arpa es mencionada también en diversas fuentes literarias del Barroco. Aparece en las páginas 393-394 del capítulo XLIV del tomo II de



fig. 255. Altisidora tocando el arpa. J. Rivelles, impresor y dibujante del grabado de la segunda edición del Quijote.

(132) Así, Aristeo dice:

[...] llegando a él las hermosas ninpheas, comenzó a tañer en una **harpa** que en las manos tenía, muy dulcemente, de manera que los que la oyan, estaban tan agenos de sí que a nadie se le acordava de cosa que por él uviesse pasado.

Historia de la música occidental, 2008, 150.

Don Quijote de la Mancha de Cervantes (1615)⁽¹³³⁾, en *La Dorotea* de Lope de Vega (1632)⁽¹³⁴⁾, etc.

(133) Altisidora, doncella de la duquesa de Zaragoza, finge estar enamorada de don Quijote y pone continuamente a prueba el amor de este por Dulcinea. Cambiando los papeles habituales, Altisidora, acompañada de un arpa, canta una canción bajo la ventana del aposento de don Quijote:

—No des en eso, Altisidora amiga —respondieron—, que sin duda la duquesa y cuantos hay en esa casa duermen, si no es el señor de tu corazón y el despertador de tu alma, porque ahora sentí que abría la ventana de la reja de su estancia, y sin duda debe de estar despierto; canta, lastimada mía, en tono bajo y suave al son de tu **arpa**, y, cuando la duquesa nos sienta, le echaremos la culpa al calor que hace.

Y, en esto, sintió tocar una **arpa** suavísimamente. Oyendo lo cual, quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído. Luego imaginó que alguna doncella de la duquesa estaba dél enamorada, y que la honestidad la forzaba a tener secreta su voluntad; temió no le rindiese, y propuso en su pensamiento el no dejarse vencer; y, encomendándose de todo buen ánimo y buen talante a su señora Dulcinea del Toboso, determinó de escuchar la música; y, para dar a entender que allí estaba, dio un fingido estornudo, de que no poco se alegraron las doncellas, que otra cosa no deseaban sino que don Quijote las oyese. Recorrida, pues, y afinada la **arpa**, Altisidora dio principio a este romance:

—¡Oh, tú, que estás en tu lecho,
entre sábanas de Holanda [...].

Posteriormente, durante el funeral de Altisidora, que es una nueva broma de los Duques:

[U]n hermoso mancebo vestido a lo romano, al son de un **arpa**, que él mismo tocaba, cantaba con suavísima y clara voz dos estancias.

Don Quijote de la Mancha (1615), cap. XLIV, t. II, 393-394.

Calvo-Manzano, M. R. (ed.), 2006, 131.

(134) En su obra, Lope de Vega apunta la dificultad de afinar las cuerdas cromáticas del arpa de dos órdenes. Así, en un curioso pasaje asistimos a una conversación entre don Bela y Dorotea (II, 5):

DON BELA: Hermosa Dorotea, desde que entré aquí puse los ojos en aquel **harpa**; de vuestras muchas gracias me dicen que es una la voz y la destreza [...].

DOROTEA: Perdonad el afinarla; que es notable el gobierno desta república de cuerdas.

DON BELA: Las dos órdenes hacen más fáciles los bemoles.

Al margen de estas citas, en la literatura española del Siglo de Oro existen muchas menciones al acompañamiento de las voces con el arpa. A este respecto, se ha destacado el nexo de unión entre la tradición española del acompañamiento de canciones y la práctica del bajo continuo⁽¹³⁵⁾.

Para concluir reseñamos una selección de las citas poéticas castellanas más relevantes en que se hace referencia al instrumento del arpa (siglo XIII-mediados del XVIII), algunas ya mencionadas en párrafos anteriores.

Libro de Alexandre, 1545; Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, 1230; F. Imperial, Dezir que fizo... al nacimiento de Juan II, 226; fray I. López de Mendoza, Dezir que fizo en loor de la reyna de Castilla; J. de Mena, Laberinto de Fortuna, CXX; L. Barahona de Soto, Soneto a Gregorio Silvestre; B. de Balbuena, El Bernardo, VI, 170, 174, 178; F. Lope de Vega, A don Francisco de Herrera Maldonado (la Circe); Descripción de la abadía, jardín del Duque de Alba, 283 (Rimas); P. Espinosa, A la navegación de San Raimundo; F. de Quevedo, Poema heroico a Christo resucitado; Describe operaciones de Tiempo y verifica las también en las mudanzas de las danzas y bailes; Conde de Villamediana, Una dama que tañía y cantaba; Tirso de Molina, la elección por la virtud/ J. de Jáuregui, En la ribera undosa (Rimas sacras, XLVIII); A. Pantaleón de Ribera, Yo, don Juan, el otro día (romance); J. A. de Alarcón, la verdad sospechosa, I, 7; G. Bocángel, Estando en Aranjuez, a la orilla del Tajo; G. M. de Jovellanos, A Arnesto (sátira segunda); M. J. Quintana, A España, después de la revolución de marzo⁽¹³⁶⁾.

6.3.2. Cantos, himnos y cancioneros

Asimismo pueden ser considerados literatura los cantos, himnos y cancioneros, pues constituyen una forma de expresión de los pueblos en los que el arpa aparece con mucha frecuencia.

DOROTEA: Devéis saber de música.

DON BELA: Afición la tengo.

Historia de la música occidental, 2008, 160.

(135) Casares, E. (coord.), 2002, 710.

(136) Andrés, R., 2001, 513.

El *Canto del arpista* es un poema egipcio datado a finales del primer período intermedio. Esculpido en la sala de la tumba del faraón Intef⁽¹³⁷⁾ (dentro de la necrópolis Dra Abu el Naga en Waset, Tebas, en la ribera occidental del río Nilo), recibe su nombre por estar escrito junto a la imagen de un arpista.

Es el texto más antiguo que se conserva de su género. Los escritos del historiador griego Herodoto han dejado constancia de la costumbre que existía en el antiguo Egipto de interpretar este tipo de composiciones junto a un acompañamiento musical en todo tipo de celebraciones, incluidos los banquetes funerarios⁽¹³⁸⁾. Estos textos eran frecuentemente grabados en estelas y papiros, es el caso del *Canto del Arpista*.

*¡Él es feliz, este buen príncipe!
La muerte es un destino bondadoso.
Una generación pasa y otra perdura
Desde el tiempo de los antepasados.
Los dioses que se han manifestado en otros tiempos
Descansan en sus pirámides.
Los nobles espíritus, igualmente,
Están sepultados en sus tumbas.
Los que han construido edificios
Cuyos emplazamientos ya no existen,
¿Qué ha sido de ellos? [...]
¿Dónde están sus tumbas?
Sus muros han caído,
Ya no existen sus tumbas.
Es como si nunca hubieran existido.
No hay difuntos que vuelvan del más allá
Y que cuenten su estado
Y que cuenten sus cuitas
Y que aplaquen nuestro corazón
Hasta que nosotros lleguemos
Al lugar donde ellos han ido. [...]*

(137) El faraón Intef fue conocido también como faraón Antef (dinastía XVII, ca. 1560 a. C., Imperio Medio).

(138) Herodoto. *Historiae*, II, 78.

¡Alegra, pues, tu corazón! [...]
 Pon mirra sobre tu cabeza,
 Vístete de finos ropajes
 Perfúmate con perfúmenes exóticos, propios de un dios.
 Multiplica tus placeres. [...]
 Transcurre feliz el día y no desfallezcas.
 Mira, nadie se ha llevado sus cosas consigo;
 Mira, nadie ha regresado jamás⁽¹³⁹⁾.

Se trata de una obra sobre la muerte y la Duat, contada de una manera pesimista que contradice las creencias religiosas de la época. "Piénsalo, jamás ninguno de los que partieron ha podido regresar"⁽¹⁴⁰⁾, asegura con escepticismo, recordando la caducidad de las cosas humanas y proponiendo vivir una vida cómoda y tranquila: La vida es corta, hay que disfrutarla. El autor muestra desesperanza además de descreimiento, ambos puestos de relieve en otros escritos de la época, cuando Egipto vivía momentos de crisis. Sin embargo, es único el hedonismo que predica y resulta insólito que el faraón permitiera que se inscribiera en su tumba un texto que niega la vida eterna.

El *Canto del Arpista* fue rebatido en una tumba tebana del Imperio Nuevo:

Yo he oído aquellas canciones que están en las tumbas de otros tiempos y las cuales hablan magnificando la existencia en la tierra y despreciando el país de los muertos. ¿Pero por qué hacer así en los resguardos del país de la eternidad, justo, correcto y privado de terror?⁽¹⁴¹⁾.

Los egipcios creían en una vida de ultratumba, aunque solo tuvieron derecho a ella los faraones. No fue hasta llegar el Imperio Nuevo (ca. 1550-1070 a. C.) cuando los egipcios pudientes pudieron embalsamarse y preparar su funeral de acuerdo al *Libro de los Muertos* y a sus posibilidades. Los pobres, sin embargo, al ser enterrados en la arena, difícilmente podían tener derecho a la vida de ultratumba.

(139) Lichtheim, M., 2006.

(140) *Ibid.*

(141) Donadoni, S., 1959, 191.

En cuanto a himnos se refiere, consideramos significativo mostrar un extracto del *Himno al Nilo*, escrito por un escriba egipcio desconocido durante el reinado del faraón Ramsés II (dinastía XIX, 1279-1213 a. C., Imperio Nuevo).

*¡Dios te salve, a Ti, Oh Nilo!
Nos bendiga y adorarte
Para todos los beneficios que nos dan todos los días.
Una canción festiva se levanta para usted.
Vamos cantante elogios tu gloria
Reproducción de las cuerdas de su arpa⁽¹⁴²⁾.*

Situándonos en Grecia y en línea con el canto y el himno, Aristóteles en su *Poética* considera la “melopea” una parte esencial de la tragedia. “Melopea” es un término griego latinizado, en la música antigua se refería al uso regular de todas las partes armónicas, es decir, el arte para la composición del canto, cuya práctica y efecto se llamaba “melodía”. Los antiguos tenían reglas diversas para la forma de conducir el canto por grados conjuntos, disjuntos o mezclados, ascendentes o descendentes. Varias de ellas se encuentran en *Aristóxeno*, dependiendo del siguiente principio:

En todo sistema armónico, el tercero o cuarto sonido después del fundamental debe herir siempre la cuarta o la quinta, según que los tetracordios sean conjuntos o disjuntos, diferencia que hace a un modo auténtico o plagal, según el deseo del compositor⁽¹⁴³⁾.

El conjunto de todas estas reglas es lo que se ha denominado “melopea”. Un ejemplo del significado de este término lo hallamos en la obra *Incantation*, compuesta por H. Renié en el siglo xx.

*¡Oh, arpa mía!
Fiel amiga,
Ante quien mi corazón se descubre
Donde mi dolor se adormece*

(142) Osses Adams, L., 2004.

(143) Fubini, E., 2005.

Donde mi buenaventuranza se exhala.
 Tú, la confidente discreta de mis penas,
 De mis alegrías,
 Tú lees en mi alma secreta
 Y sabes mis más íntimos deseos.
 ¡Oh, **arpa** mía!
 Tú fuiste mi vida, mi juventud y mi belleza;
 Siempre a todas partes me has seguido,
 Unidas nuestras voces han cantado a la Naturaleza,
 A la paz, a la eclosión del día,
 A todo lo que fue,
 A todo lo que perdura...
 ¡Y hemos cantado al amor!
 Tú sabes, tú, mi otro yo
 Cuando sufro y cuando lloro.
 Sabes a quién odio y a quién amo.
 Corazón a corazón
 Hemos vibrado juntos.
 ¡Ah! Enamorados uno del otro
 Que Dios nos guarde un mismo destino
 Y que mi pobre alma se extinga
 Cuando muera tu último acorde⁽¹⁴⁴⁾.

La gran popularidad alcanzada por el arpa en Argentina ha quedado reflejada en el *Cancionero folclórico argentino*. Algunas de sus obras más conocidas son: *Esquina al Campo de Canqui* Chazarreta⁽¹⁴⁵⁾, *Zamba de mi Pago de Hnos. Avalos*⁽¹⁴⁶⁾, *Viejitos de mi pago* de Víctor Abel Giménez⁽¹⁴⁷⁾, *Nostalgias Tucumanas* de A. Yupanqui⁽¹⁴⁸⁾ y *Córdoba de Antaño* de Ricardo Arrieta⁽¹⁴⁹⁾.

(144) *Ibid.*

(145) Véase apéndice 10.2.1.

(146) Véase apéndice 10.2.2.

(147) Véase apéndice 10.2.3.

(148) Véase apéndice 10.2.4.

(149) Véase apéndice 10.2.5.

El arraigo del arpa en la cultura popular gaucha queda patente en las múltiples referencias que pueden encontrarse en la literatura. Símbolo de refinamiento, el arpa perdió parte de su importancia en el siglo XIX en el Viejo Continente, no así en América donde siguió gozando de gran popularidad en países como Argentina.

Un buen reflejo de la vida del gaucho es la obra *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, la cual menciona a un arpista en el comienzo del canto XXIII de la segunda parte, puesto en boca de Picardía, el hijo del sargento Cruz, quien al referirse a sus hazañas como jugador, recuerda:

*Un nápoles mercachifle,
que andaba con un arpista,
cayó también en la lista,
sin dificultá ninguna,
lo agarré a la treinta y una
y le daba bola vista⁽¹⁵⁰⁾.*

Leopoldo Lugones nos ha legado una colorida evocación del ejecutante de arpa que comienza diciendo:

*El arpista era Ildefonso
moreno crespo y jovial
que tocaba con empeño igual
una chacarera o un responso.
Pues lo mismo oficiaba con el cura,
que hacía buena figura
en la tertulia más arriesgada,
donde no pocas veces salió de la aventura
con el arpa baleada⁽¹⁵¹⁾.*

(150) Hernández, J., 2006, 184.

(151) *Poemas solariegos*, 1928.

La cultura tradicional de Lugones se hallaba influida por su origen, destacando la imagen del gaucho rioplatense⁽¹⁵²⁾ y del salteño⁽¹⁵³⁾, y especialmente la “Madre de Ciudades”, Santiago del Estero. Precisamente podemos sumergirnos en el folclore santiagueño en busca de otros arpistas presentes en el cancionero popular. Un ejemplo lo encontramos en la rima infantil titulada *El piojo y la pulga* donde el músico arpista, denominado “arpero”, es imprescindible para la boda, por delante incluso del cura, mostrando su importancia y su prestigio.

*El piojo y la pulga
se quieren casar
por falta de arpero
no se casan ya.
Y sale el carnero
de adentro el chiquero
si tiene borregos,
yo soy el arpero⁽¹⁵⁴⁾.*

En coplas y refranes picarescos se utiliza la expresión de “arpa vieja” para referirse a hombres o mujeres de edad que adoptan actitudes juveniles (“Arpa vieja sin clavijas / armazón de cucaracha / iya se te ha pasado el tiempo / de pensar en las muchachas!”). Asimismo, se habla de “estar más cerca del arpa que de la guitarra” para significar que alguien se acerca al término de sus días.

En las composiciones de carácter folclórico son habituales las referencias al arpa diatónica. Dos ejemplos los hallamos en la zamba *Nostalgias Tucumanas* de Atahualpa Yupanqui y en la chacarera *El cieguito del arpa* de León Benarós.

El “arpa india” o “arpa paraguaya” es una constante en el folclore guaraní. Así lo demuestran conocidas obras del repertorio regional, entre ellas, *La canción del arpa dormida* (homenaje al arpista Félix Pérez Cardozo), poema que nos recuerda a la *Rima VII* de Bécquer.

(152) *El payador*, 1916.

(153) *La guerra gaucha*, 1905.

(154) Di Lullo, O., 1941.

Acunando un sueño
se nos va la vida
y el viajero parte
para no volver.
Hoy el **arpa** india
se quedó dormida
como una guaranía
que no pudo ser⁽¹⁵⁵⁾.

Al margen de Argentina, existen múltiples composiciones populares propias de otros países. A continuación se muestran algunos ejemplos: *Antigua tonada escocesa*⁽¹⁵⁶⁾, *Canción popular paraguaya*⁽¹⁵⁷⁾ y *Arpa chica de Durango* (este son veracruzano se acompaña con las notas del Jarabe Loco)⁽¹⁵⁸⁾.

6.3.3. Literatura simbólica

El arpa ha sido figura de inspiración para muchos escritores que han visto en ella un símbolo de expresión de sus sentimientos más profundos. En este apartado se hace referencia a aquellas novelas y poesías de la literatura que han trascendido a lo largo del tiempo como grandes obras maestras⁽¹⁵⁹⁾.

El arpa, no solo a través de la música afecta al subconsciente emocional, su encanto también se debe a los aspectos simbólicos. La unión de ambos factores es lo que la convierte en fuente inspiradora para el

(155) La letra y música de este poema son obra de Atahualpa Yupanqui y Herminio Giménez. Colman, A., 2012, 4.

(156) Véase apéndice 10.2.6.

(157) Véase apéndice 10.2.7.

(158) Véase apéndice 10.2.8.

(159) Se han excluido los poemas escritos por amantes del arpa (abundan en países donde este instrumento es común y popular), así como aquellos poemas cuyo único fin es la muestra poética del cariño que algunos amigos o admiradores profesan a arpistas de renombre. De lo contrario, resultaría exhaustivo. Un ejemplo lo encontramos en el *Poemario y obra plástica dedicada a María Rosa Calvo-Manzano* (1997) con el subtítulo *La Dama del Arpa*. Cada uno de estos autores aparecen reflejados en el índice que figura al final del libro.

artista, no solo de la música, sino de la palabra. En este apartado vamos a detenernos en la “poética” que suscita este instrumento a través de varios ejemplos.

Rima VII de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)

Rima VII de G. A. Bécquer perteneciente a la primera serie del poeta, una reflexión sobre el arte en sí mismo y el que cada uno llevamos dentro. Para esto, el autor pone de ejemplo un instrumento musical (el arpa) y el Evangelio de Cristo. Doce versos que se han convertido en toda una lección de teoría de la literatura.

*Del salón en el ángulo oscuro
de su dueño tal vez olvidada
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.*

*¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas!
como el pájaro duerme en la rama
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarla.*

*¡Ay! Pensé ¡Cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: “Levántate y anda”!*⁽¹⁶⁰⁾.

Flor de Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892)

Flor es el cuarto gran poema de J. A. Pérez Bonalde, un canto elegíaco que escribe bajo el demoledor impacto que le produce la muerte de su hija Flor. El poeta cuestiona a Dios al no comprender por qué había de morir una criatura inocente que apenas abría los ojos a la vida. Es el más profundo dolor, la suprema rebelión de los poetas satánicos, que en J. A. Pérez Bonalde es la finalización trágica de una existencia

(160) Bécquer, G. A., 1871.



fig. 256. Gustavo Adolfo Bécquer, autor de la *Rima VII* dedicada al arpa.

quebrada por el destino. En este poema el arpa simboliza al alma que llora a través de las lágrimas que es capaz de arrancar a sus notas.

*¡Nada, ni la esperanza
ni la fe del creyente
en la ribera nueva,
en el divino puerto
donde la barca que las almas lleva
habrá de anclar un día;
ni el bálsamo clemente
de la grave, inmortal filosofía;
ni tú misma, divina poesía
que esta **arpa** de lágrimas me entregas
para entonar el aéreo de mi duelo...!
¡Tú misma no, no llegas
a calmar mi dolor...!
¡Ábrase el cielo!⁽¹⁶¹⁾.*

Sombras de Salomé Urena de Henríquez (1850-1897)

En este poema el arpa actúa de bálsamo vivificador en la dramática etapa de declive del ser humano.

*Alzad del polvo inerte,
del polvo arrebatad el **arpa** mía,
melancólicos genios de mi suerte.
Buscad una armonía
triste como el afán que me tortura,
que me cercan doquier sombras de muerte
y rebosa en mi pecho la amargura. [...]*

(161) Disponible en web: <<http://www.efemeridesvenezolanas.com/html/bonalde.htm>>.

*Del arpa abandonada
al viento dad la gemebunda nota,
mientras que ruge la tormenta airada,
y el infortunio azota
la ilusión por el bien acariciada,
y huye la luz de inspiración fecunda,
y la noche del alma me circunda⁽¹⁶²⁾.*

Poemas (Romance e Poema por el influjo de la primavera) de Rubén Darío (1867-1916)

Félix Rubén García Sarmiento, conocido como Rubén Darío, se ha convertido en uno de los poetas de mayor influencia en la poesía de lengua española del siglo xx. Es llamado Príncipe de las letras castellanas, y está considerado el máximo representante del modernismo literario en lengua española. A continuación mostramos cómo el poeta encuentra en el arpa el vehículo de expresión de todo un cúmulo de sentimientos que le inspiran la contemplación del paisaje y la evocación de la persona amada.

Romance

*Era una tarde de enero;
el sol casi se ocultaba,
y las brisas dulcemente
gemían entre las ramas...
Murmuraban los arroyos,
y sus mil ondas de plata
parecía que reían...
¡parecía que lloraban!
Yo estaba junto a una fuente
viendo sus espumas blancas
y oyendo cómo los cantos
del jilguero en la enramada
se iban, confusos y tristes,*

(162) Disponible en web: <www.jmarcano.com/poesia/poetaaq/salome6_pf.html>.

del céfiro entre las alas;
y estuve así contemplando
que no es mi dicha tanta
pues que poseo una musa,
una inspiración y un **arpa**.
Esa musa, tú eres, niña
de mejillas sonrosadas,
de ojos bellos que enamoran
y que inspiran, y que encantan.
Esa inspiración es fuego
de tu amorosa mirada,
y el **arpa** es un don que hizo
Naturaleza a mi alma.
Con esa **arpa**, iprenda mía!
yo te cantaré baladas
dulces cual blandos ecos
de la brisa entre las palmas...
Y te dormirás tranquila
en las fibras de tu hamaca,
mientras te canto yo trovas
con las cuerdas de mi **arpa**⁽¹⁶³⁾.

En el siguiente poema se muestra de nuevo cómo todo un tropel de sentimientos y emociones referidos por el poeta quedan atrapados en la nominación del arpa.

Poema por el influjo de la primavera

[...] Un vasto orgullo viril
que aroma el odor di femina;
un trono de roca en donde
descansa un lirio.
¡Divina Estación! ¡Divina
Estación! Sonríe el alba
más dulcemente. La cola

(163) Darío, R., 1971.

*del pavo real exalta
su prestigio. El sol aumenta
su íntima influencia; y el **arpa**
de los nervios vibra sola⁽¹⁶⁴⁾.*

Rubén Darío, viajante incansable y con una gran formación cultural nos presenta, además, en su poesía el arpa eólica, la más unida a la mitología y al ensueño.

*Que te diga el **arpa eólica**
que entre las ramas se mece
rumorosa...
la armonía melancólica
que en el aire desaparece
misteriosa...⁽¹⁶⁵⁾.*



fig. 257. El arpa como elemento poético en la obra de Rubén Darío.

(164) *Ibid.*

(165) *Ibid.*

El arpa eólica aparece también en otro de sus poemas titulado *Helda*. En esta ocasión el poeta utiliza el arpa para compararla con la persona amada.

*Helda es la música y el ritmo encantador
evocadora. Es la mujer misteriosa
y plástica, amorosa y llorosa y riente
y aun es el verso que acaricia y miente.
Nunca beberé el vino de su juramento
y la copa de oro de esta mujer amorosa
nunca embragará mi alma desdichada,
desdichada de amor, mi bella en el bosque durmiente.*

*Pero Helda es para mí como un arpa eólica,
y de mis sueños es también la música
cuando en su voz florecen las palabras del día.
Quisiera ser el rey de Utopía
y dar la corona a mi amiga
de perlas de música y de diamantes de amor⁽¹⁶⁶⁾.*

A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (siglo XIX) de Rafael Alberti (1902-1999)

Rafael Alberti se convirtió en un símbolo de su época. Comprometido con una vanguardia siempre ávida de novedades, la gracia de su arte fue reconocida incluso por quienes no compartían su ideología. El enigma de su creatividad hizo que entendiera la poesía como una herramienta capaz de conmover e impulsar a la acción. En este poema, se vuelve a utilizar el arpa como expresión de un abanico de sentimientos profundos.

*Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.*



fig. 258. El arpa como elemento poético en la obra *A Rosa de Alberti* de Rafael Alberti.

(166) *Ibid.*

*El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando sus cuerdas, verdecía,
alga en hilos, la mano que se fue.
Llena de suavidades y carmines,
fanal de ensueño, vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.
¡Miradla querubín de querubines,
del vergel de los aires pulsadora.
Pensativa de Alberti entre las flores!*⁽¹⁶⁷⁾

El arpa en la poesía de Luis Cernuda (1902-1963)

Según Jacobo Cortines, la música para Cernuda supuso un estímulo ya desde niño, cuando al atardecer se abría el salón de su casa y el sonido del piano vecino le hacía entrever una realidad diferente⁽¹⁶⁸⁾. Poco a poco la música en él se fue interiorizando, convirtiéndose, sin duda, en la preferida de las artes después de la poesía. Sus poemas son valiosas muestras de cómo lo musical se va transformando en sustancia poética. La naturaleza en la obra de Cernuda puede estar representada como un conjunto de instrumentos musicales o incluso, como en el caso de *El arpa*, uno solo como símbolo de naturaleza encarcelada.

El arpa, incluida en su obra *Arte, amor y otras soledades*, se compone de versos cortos octosílabos de clara influencia becqueriana; contrasta en este libro con la mayoría de sus otros poemas de carácter mucho más reflexivo y de mayor longitud.

El arpa

*Jaula de un aire invisible,
Del agua hermana y del aire,
A cuya voz solicita
Pausada y blanca la mano.*

(167) Alberti, R., 1988.

(168) Cortines, J. "La música que llevaba". *El Cultural de El Mundo*, 19 de septiembre de 2002. Disponible en web: <www.elcultural.es>.



fig. 259. En *Arte, amor y otras soledades*, el poeta Luis Cernuda dedica un conjunto de versos octosílabos al arpa, comparándola con una "jaula de un aire invisible".

*Como el agua prisionera
Del surtidor, tiembla, sube
En una fuga irisada,
Las almas adoctrinando.*

*Como el aire entre las hojas,
Habla tan vaga, tan pura,
De memorias y de olvidos
Hechos leyenda en el tiempo.*

*¿Qué frutas del paraíso,
Cuáles aljibes del cielo
Nutren tu voz? Dime, canta,
Pájaro del arpa, oh lira⁽¹⁶⁹⁾.*

Según Gabriel Insausti, estudioso de Cernuda, en el Romanticismo inglés el arpa y el ave se repiten constantemente para aludir a la figura del poeta⁽¹⁷⁰⁾. Cernuda utiliza y reinterpreta estos dos símbolos para acomodarlos a su poética del deseo. Insausti refiere las ideas de Cernuda de la siguiente manera:

El poeta, como ya se ha visto, es un contemplador cautivado por una realidad inasible y fugaz, cuya huida intenta detener por medio de estrategias retóricas que comuniquen su universo interior con el mundo visible, como la imagen. Esa relación entre el alma del poeta y el mundo que le circunda queda reflejada en el símbolo becqueriano del arpa⁽¹⁷¹⁾.

Otro ejemplo de estas ideas lo observamos en el siguiente poema del escritor:

Quiero, con afán soñoliento...

(169) Gregorio Prieto, G., Ruiz Silva, C., 1979, 98.

(170) Insausti, G., 2004, 63-93.

(171) Cernuda, L., 2004, 28.

Quiero, con afán soñoliento,
Gozar de la muerte más leve
Entre bosques y mares de escarcha,
Hecho aire que pasa y no sabe.

Quiero la muerte entre mis manos,
Fruto tan ceniciento y rápido,
Igual al cuerno frágil
De la luz cuando nace en el invierno.

Quiero beber al fin su lejana amargura;
Quiero escuchar su sueño con rumor de **arpa**
Mientras siento las venas que se enfrían,
Porque la frialdad tan solo me consuela.
Voy a morir de un deseo,
Si un deseo sutil vale la muerte;
A vivir sin mí mismo de un deseo,
Sin despertar, sin acordarme,
Allá en la luna perdido entre su frío⁽¹⁷²⁾.

En un homenaje a Luis Cernuda, Federico García Lorca concluye el acto pronunciando unas palabras en las que no falta la referencia del arpa.

*No es hora de que yo estudie el libro de Luis Cernuda, pero sí es la hora de que lo cante. De que cante su espera inútil, su impiedad, y su llanto, y su desvío, expresados en norma, en frialdad, en línea de luz, en **arpa**. No me equivoco. No nos equivocamos. Saludemos con fe a Luis Cernuda. Saludemos a la realidad y el deseo como uno de los mejores libros de la poesía actual de España⁽¹⁷³⁾.*

Cernuda siempre sostuvo que era la belleza lo que había dado sentido a su creación y en ella el arpa tuvo un protagonismo especial. En la página 180 de la *Antología poética* editada por José Luis Bernal Sagado, encontramos de nuevo el arpa junto al resto de instrumentos representando a la naturaleza en uno de sus poemas.

(172) Cernuda, L., 1994, 625-661.

(173) García Lorca, F., 1998.

Un hombre con su amor

*De su tiempo es su genio, y del nuestro, y de siempre.
Nítido el tema, preciso el desarrollo,
Un ala y otra ala son, que reposadas
Por el círculo oscuro de los instrumentistas,
Arpa, violín, flauta, piano, luego a otro
Firmamento más glorioso y más fresco
Desplegasen súbitamente en música⁽¹⁷⁴⁾.*

El arpa birmana de Michio Takeyama (1903-1984)

Esta novela refleja la lucha por mantener el ánimo y a la humanidad viva cantando, y donde la universalidad de las trágicas circunstancias de los soldados, su melancolía y añoranza, son enfatizadas por la melodía a la que se vuelve una y otra vez, “Hanyu no Yadu”.

En los últimos días de la II Guerra Mundial, el sureste asiático está plagado de tropas japonesas, que exhaustas e incomunicadas, vagan sin rumbo acosadas por las fuerzas aliadas. En Birmania, una compañía singular, mandada por un capitán que en la vida civil ejerce la profesión de músico, es conocida por “la compañía de las canciones”. Los soldados que la integran forman una masa coral que interpreta magistralmente canciones tradicionales. Tras entregarse a las fuerzas británicas, el cabo Mizushima, virtuoso intérprete del ‘arpa birmana’, es enviado a una arriesgada misión de paz, tras la cual desaparece sin dejar rastro. El arpa birmana, publicada en 1947, es una de las novelas más importantes del Japón de la posguerra mundial. Un poético y apasionante alegato antibelicista que supuso un mensaje de ánimo para una sociedad que entonces se encontraba desmoralizada⁽¹⁷⁵⁾.

El arpa birmana manifiesta la importancia de la compasión, la humildad y la espiritualidad frente a la enfermedad. Una obra maestra que convierte al arpa en un instrumento para la esperanza humana.

(174) Cernuda, L., 2002, 180.

(175) Takeyama, M., 2004.

El arpa y la sombra de Alejo Carpentier (1904-1980)

El arpa y la sombra no es obra de lectura fácil, sin embargo, se desarrolla entre marineros con una cierta carga de humor. Por otro lado, nos acerca a una figura histórica de la que todos creemos saber algo y de la que, realmente, no se sabe tanto. En esta obra el arpa representaría la luz; quizás esto tenga algo que ver con la tarea misional de las órdenes religiosas españolas en misiones tan importantes como las reducciones jesuíticas paraguayas.

Las novelas de Alejo Carpentier, el escritor cubano más conocido y universal, suelen tener una ambientación histórica; sin embargo, *El arpa y la sombra* no es una novela histórica habitual. Su propósito no es el de rememorar una época (algo que Carpentier sabía hacer muy bien), sino el de introducirnos en el alma de su protagonista, Cristóbal Colón. En esta obra el arpa no se utiliza en su realidad instrumental, sino como metáfora.

El arpa y la sombra trata sobre el intento del papa Pío IX de canonizar a Cristóbal Colón, episodio decimonónico del que muy pocos reconocen no haber tenido noticia hasta la lectura de esta obra.

La novela está dividida en tres enormes capítulos. El primero, protagonizado por el papa Pío IX, nos da cuenta de las razones de retorcida geopolítica (no exentas de lógica) que le movieron a abrir tal expediente. El segundo está contado por Colón en primera persona y trata de la historia del descubrimiento. El tercero, una portentosa y cruel bufonada, trata del juicio de canonización del Gran Almirante, al que este asiste como espíritu incorpóreo e invisible⁽¹⁷⁶⁾.

El corazón de la novela está, sin lugar a dudas, en el capítulo central donde Carpentier muestra a Colón como un judío converso, hijo de un tabernero, mentiroso, pendenciero, mujeriego, visionario y, por si todo eso fuera poco, marinero. Desde luego, la historia de cómo llegó a convencer a Isabel la Católica después de peregrinar por las cortes europeas podría escandalizar a más de uno.

(176) Carpentier, A., 1998.

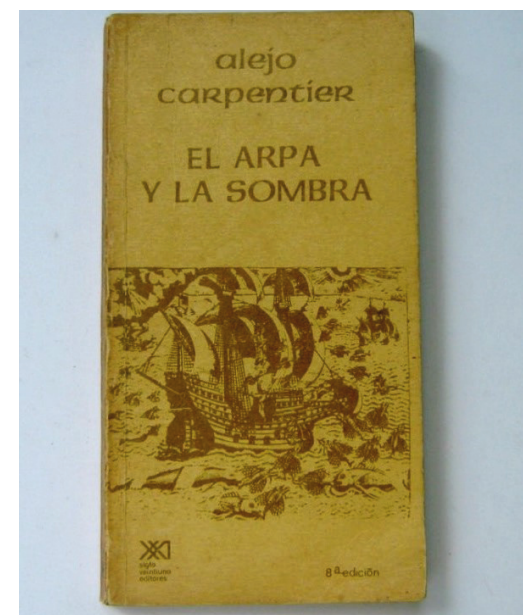


fig. 260. Alejo Carpentier en su obra *El arpa y la sombra* utiliza el arpa como metáfora de la luz.

Pero Carpentier, como gran escritor, no hurga en las miserias del ser humano por el simple placer de hacerlo. Nos presenta a un hombre de luces y sombras que convive por necesidad, de ahí el título de esta novela. Un Colón que engaña para conseguir sus propósitos, que no son otros que la gloria personal, y que no duda en vender esclavos en Sevilla (ante la estupefacción de los reyes españoles) para rentabilizar sus viajes. Sin embargo, no se nos presenta con tintes sombríos, sino con toda su entera humanidad al descubierto. Desde luego, un personaje bien alejado del santo que necesita Pío IX, pero persona al fin y al cabo.

El arpa de hierba de Truman Capote (1924-1984)

El arpa de hierba es un libro pequeño y de lectura fácil, lo que no significa que la historia en sí no sea pura literatura. Es posible que parte de su argumento esté basado en hechos que le ocurrieron a Capote en su infancia y que el arpa se utilice también como símbolo.

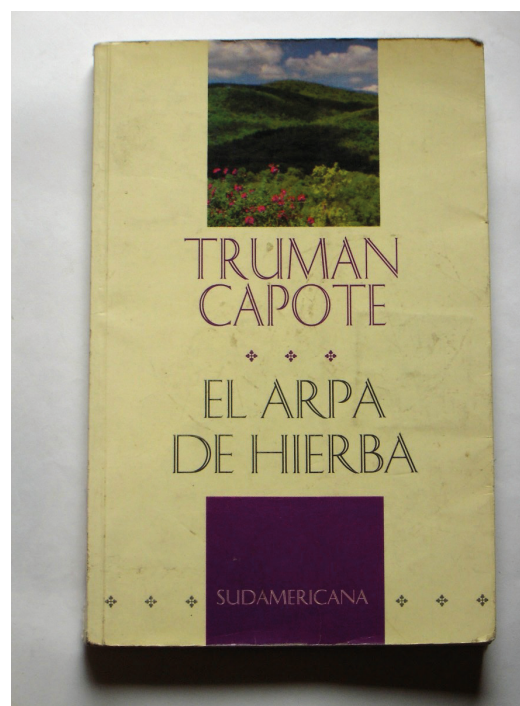


fig. 261. El novelista Truman Capote en su obra *El arpa de hierba* utiliza el arpa como símbolo de bondad y pureza.

El arpa de hierba es un título fundamental en la obra del autor: una pieza clave de su polifacético universo literario y una muestra acabada del exquisito registro con que retrata las vivencias más intensas. En esta novela de trazos autobiográficos, Capote relata la historia de una pequeña comunidad norteamericana cuyos cimientos morales se ven conmocionados por un extraño episodio. Collin Fenwick, joven huérfano que vive con las solteronas Talbo, es testigo de la singular relación que une a las dos hermanas: Verena, rígida y avara, la mujer más rica del pueblo, y Dolly, que ha hipotecado su vida al cuidado de su hermana y de la casa. Ambas padecen soledad. La intervención de un pícaro que desvalija a Verena, frustrando de paso sus expectativas sentimentales, desencadena el acontecimiento central: Dolly y Catherine abandonan la casa y se instalan, junto al joven Collin, en la precaria cabaña construida en la cima de un enorme árbol⁽¹⁷⁷⁾.

En esta obra, Dolly es la candidez y la ingenuidad mientras que su hermana representa la imagen de la frialdad y la codicia. Dolly lo ve todo con ojos de niña, lo que no le impide decir las verdades (personaje inspirado en miss Sook, una amiga de la infancia de Capote). El arpa
(177) Capote, T., 2003.

representaría el alma primigenia de la mujer y la hierba la naturaleza. La bondad natural de Dolly, también la de Collin y de Catherine, la criada negra que los acompaña en su aventura, acaba influyendo en los personajes que les rodean, obligándoles a mudar de opinión sobre el grupo que se ha instalado en la casa del árbol.

6.4. El mito: significación y simbología del arpa

El arpa, cuyos orígenes se pierden entre el mito y la leyenda, tal vez por su cálido y peculiar sonido, ha estado ligada a la evolución de las grandes culturas en los pueblos de la Antigüedad. Se dice que tanto las pirámides como la Gran Muralla de Tebas, solo fue posible construirlas al son del arpa, a cuyos sones las propias piedras obedecían y misteriosamente se convertían en sutiles y ligeras de peso como gotas de agua, perdiendo misteriosamente su superficie espesa y pesada. Anfión podía levantar los muros que rodean la ciudad de Tebas valiéndose únicamente del sonido mágico de su arpa.

Otra leyenda sobre Mercurio cuenta cómo un día, en su paseo por el campo, encontró un caparazón de tortuga que, si bien estaba seco, conservaba aún los tendones del animal. Mercurio, tentado por la curiosidad, probó a pellizcarlos y quedó fascinado por el sonido tan agradable que aquello producía. Así nació la lira. Con el tiempo, Mercurio entregó la lira a Apolo, quien perfecciona el instrumento al que denominará cítara y lo pondrá bajo su protección divina. Según otra leyenda se dice algo parecido respecto a Hermes, quien, huyendo de Apolo, se ocultó en una gruta donde encontró una tortuga a la que mató y vació, y tensó sobre el caparazón las cuerdas fabricadas con el intestino de unos bueyes que había robado a Apolo. Apolo perfeccionó el primitivo instrumento y lo llamó cítara, y la puso bajo su protección divina. De ahí procede la imagen de Apolo como tañedor de la cítara y se le conoce con el sobrenombre de *Citadero*, aunque en ocasiones se le relacione con el instrumento del arpa.

Más expandida es la leyenda de Orfeo, el “cantor” por excelencia, cuya habilidad en el canto y en la ejecución del arpa (lira o cítara)

le permitía suavizar el carácter de los hombres y los animales⁽¹⁷⁸⁾. Se cuenta que Orfeo baja a los infiernos con su instrumento y con una música maravillosa convence a los dioses que le devuelvan a su esposa Eurídice, muerta en el día de su boda⁽¹⁷⁹⁾.

Vemos cómo la relación entre música y mitología existe desde la Antigüedad; eso se debe en gran parte a la influencia ejercida por el arpa e instrumentos afines. Representaciones míticas y simbólicas han trascendido al propio instrumento y a sus composiciones, mostrando así:

- El arpa como símbolo del agua.
- El arpa y los mitos.
- El arpa y el espíritu.
- El arpa y la sensibilidad infantil.
- El arpa como identidad en la cultura celta.

6.4.1. El arpa como símbolo del agua

El arpa como símbolo ha tenido diversas connotaciones a lo largo de su historia. Muchas las hemos conocido a través de mitos o de otros aspectos relacionados con el espíritu, la sensibilidad infantil o la propia identidad. Al margen de dichos aspectos, que desarrollamos más adelante, el arpa se ha asociado desde tiempos inmemoriales como símbolo del agua, probablemente por su sonido cristalino, mediático y fértil.

Un sonido purificador: El arpa posee un sonido tan cristalino que adquiere un carácter misterioso al interpretar el rumor del agua, un sonido que ha estado desde siempre asociado a propiedades curativas.

(178) Orfeo podía emitir una música tan dulce que los animales, incluso los más fieros, se reunían para poder escucharla; de tal modo embargaba los sentidos que hasta los hombres más crueles, los dioses y criaturas del infierno se ablandaban y emocionaban al escucharla.

(179) Sobre las leyendas de Mercurio y Apolo ha trabajado Calvo-Manzano, M. R., 1987, 9.

El agua ha sido uno de los elementos máspreciados por el hombre. Por su valor indispensable para la vida, en las religiones se ha utilizado para purificar las impurezas del “alma” ante la fragilidad del ser humano. Para los musulmanes, por ejemplo, está estrechamente unida a la frondosidad de bosques que los justos encontrarán en el Paraíso tras su muerte terrenal.

El agua ha sido maravillosamente descrita a través del sonido del arpa, un sonido puro y cristalino que las culturas del Próximo Oriente utilizaron como terapia para calmar las tensiones nerviosas. Desde Mesopotamia a Egipto, todas las culturas de la Antigüedad la emplearon como complemento o sustitutivo terapéutico del agua en las enfermedades neurológicas. Asimismo, desde Grecia a Roma, y también los pueblos de Oriente, se han servido de arpas para tratar las crisis nerviosas, en imitación del agua o como complemento de ella.

Un sonido mediático: Las grandes culturas de la historia tuvieron predilección por los instrumentos de la familia del arpa. Lógicamente, el tamaño y forma de las diferentes arpas fueron marcados por las distintas culturas. Basta con recordar cómo a las orillas de los grandes ríos, Tigris, Eúfrates y Nilo, fueron halladas las primeras arpas admirablemente decoradas. Así como otros cordófonos se desarrollaron y desaparecieron en una cultura determinada, el arpa, en cambio, ha demostrado ser un instrumento capaz de traspasar todas las fronteras culturales, adaptándose a las distintas estéticas de los diferentes pueblos de la tierra. Sus efectos son fáciles de encontrar, basta con adentrarnos en el estudio de su repertorio para darnos cuenta de las veces que aparece el arpa representando el sonido del agua.

El cine se ha servido del arpa para acompañar un sinfín de imágenes representativas del agua. Pensemos en la banda sonora de la película *Muerte en Venecia* de L. Visconti, en la que la majestuosidad del arpa como elemento sonoro constante en el segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* de G. Mahler, describe la fatalidad de las aguas que van poco a poco sepultando la emblemática ciudad. *Poseidón* también se ha caracterizado en el cine tañendo un arpa, imagen que contrasta con la representación más habitual del furioso dios enarbolando el

tridente. En el cine, la televisión y la radio el sonido del arpa subyace cuando se muestran escenas de agua o se relatan.

En las nuevas tecnologías hallamos el agua y el arpa unidas en vídeos para internautas, como el tan conocido *Animusic Agua Harp Khitara y Syrinx*, donde se crea un arpa de ficción con forma caprichosa, pero cuyos sonidos están regularmente regidos por armónicos naturales con todo rigor en el reparto de hercios.

La literatura sobre la analogía entre arpa y agua ha sido pródiga en la composición de obras para arpa “a solo” en las que se describe de manera admirable el sonido del agua. Obras simbólicas que evocan el sonido acuático las encontramos, entre otras, en *La Source* de A. Hasselmans y en *Vers la source dans le bois* de M. Tournier, título muy descriptivo de la bucólica belleza que emana de un bosque.

Numerosas obras orquestales y música de cámara son también un claro ejemplo de cómo el arpa se ha asociado al sonido del agua en la composición musical. El conocido vals de *El Danubio azul*, del vienes J. Strauss, acompaña su bucólica melodía inspirada en el paisaje que circunda al Danubio a su paso por Viena, con los acordes de un arpa. Otros recuerdos acústicos relacionados sonoramente con los arpeggios arpísticos los encontramos en el poema sinfónico *La mer* de C. Debussy, en la preciosa pieza *Le Lac de Corneille* de C. Galos y en *El Lago de los cisnes* del célebre *ballet* de P. Tchaikovski. En este último, los arpeggios del arpa, tanto en sus cadencias “a solo” como en el conjunto orquestal, parecen dibujar las ondulaciones del lago donde se trama la tragedia del cisne protagonista. Otro ejemplo lo hallamos en *El cisne de El Carnaval de los animales* de C. Saint-Saëns, escrito originalmente para violonchelo y piano, cuya trama armónica del acompañamiento, en este caso adaptado para arpa, parece simbolizar el agua.

En el repertorio operístico también escuchamos espléndidos pasajes con arpa imitando al agua. En *Otello*, G. Verdi describe mediante un estruendo orquestal, al que no le falta un apoteósico *glissando* de arpa, la violenta tempestad a la que deben enfrentarse los navegantes antes de la victoriosa llegada al puerto de Chipre. En *Madame*

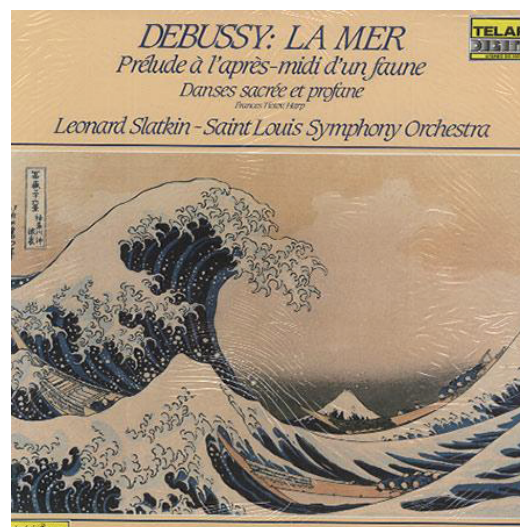


fig. 262. En el poema sinfónico *La mer*, C. Debussy se sirve de los acordes del arpa para sonorizar los movimientos del agua.

Butterfly, G. Puccini realiza un acompañamiento prodigioso de la voz con tres únicos instrumentos: violín, clarinete y arpa. La protagonista espera ilusionada que sea el mar el que le traiga a su amado Pinkerton y contempla el lejano horizonte sin desaliento. Su fe inquebrantable en el amor se pone de manifiesto en la famosa aria *Un bel di vedremo*:

*Un hermoso día veremos alzarse un hilo de humo en los confines más
lejanos del mar. Y luego aparecerá la nave...*⁽¹⁸⁰⁾.

El sonido de la fertilidad: Al amparo del agua nacieron las culturas en la Antigüedad. En una franja de tierra situada en el Próximo Oriente, entre los ríos Tigris y Éufrates, se desarrolló la civilización mesopotámica. En este apartado podríamos citar otras culturas como las de Sumeria, Asiria, Babilonia, Fenicia, Asia Menor, Anatolia, etc. En todos estos pueblos hallaríamos el arpa y el agua íntimamente unidas en su función fertilizante de la vida y el espíritu.

6.4.2. El arpa y los mitos

Existen narraciones en las que interviene el arpa fuera del tiempo histórico y protagonizadas por personajes de carácter divino o heroico, que con frecuencia interpretan el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad.

El arpa en Israel: En Ur de Caldea, patria de Abraham, según la Biblia, se ha encontrado una de las arpas más antiguas que han llegado hasta nuestros días; posiblemente llegara al territorio actual de Israel desde Mesopotamia. Un pasaje bíblico relata cómo Abraham en el largo camino de Ur a Jaran tañía el arpa para evitar el duro calor y la sed de su familia, evocando psicológicamente el rumor del agua.

En Israel, al igual que en Egipto, se atribuyó al arpa el mágico poder de tratar las tensiones nerviosas. Son muchas las veces que la Biblia se refiere a David tocando el arpa para calmar a Saúl. El agua, que también tenía un carácter terapéutico, se alternaba con el sonido del arpa en tratamientos curativos que combinaban los baños de inmersión con

(180) Puccini, G. *Madame Butterfly*. Comienzo del Acto II.

los sonidos del cordófono. A través de sus vibraciones hacía el efecto sanador oportuno en las partes del cerebro que estaban dañadas.

*Con esto, siempre que asaltaba el mal espíritu a Saúl, cogía David el **arpa** y la tañía, con lo que Saúl se recreaba y sentía mucho alivio, pues se retiraba de él el espíritu malo.*

I Samuel (16-23)

*David, siendo apenas un muchacho, se convirtió en digno sucesor de Saúl al ser capaz de aplacar con su **arpa** el espíritu maligno que se había apoderado de este, su predecesor en el trono de Israel. David fue llamado a la corte del primer rey de los israelitas que padecía una terrible enfermedad, castigo de Dios por haberse apartado de la senda señalada. Siempre que le acometía dicho tormento pedía a David que tocara el **arpa** y el tormento cesaba por influjo de sus notas, por ello [...] le tomó mucho cariño e hizo su escudero.*

I Samuel (16)

El arpa y Babilonia: A Nabucodonosor III, rey babilónico, la Biblia le dedica un versículo en el que aparece citada el arpa:

*En el momento en que oigáis sonar el cuerno (garna), el oboe (marosgitha), la lira (gatros), la cítara (sabbeka), el **arpa** (pasntrin) y el sumfonyah [posiblemente otro tipo de arpa] y toda clase de instrumentos musicales, os posternaréis y adorareis la estatua que ha erigido el rey Nabucodonosor.*

Libro de Daniel, cap.3, vers. 5

La corte de Asurnasirpal llevaba entre sus guerreros una orquesta de arpas. Servía para calmar la tensión nerviosa de sus soldados tras la batalla, en contraposición al sonido de los tambores que les enardecía y les llenaba de valor bélico en las contiendas. En el año 614 a. C. cayó la ciudad de Assur y, finalmente, en el 612 a. C. medos y caldeos tomaron la capital asiria. Nínive fue saqueada de tal forma que no quedaron más que ruinas. La Biblia lo relata así:

*Se han abierto las puertas de los ríos y el templo ha sido arrasado. Ha sido llevada cautiva su reina y las mujeres que cantaban y bailaban al son del **arpa**. Todas han sido conducidas a la esclavitud. Y Nínive con las aguas ha quedado hecha una laguna [...] Devastada ha quedado ella, y desgarrada y despedazada. ¡Ay de ti, ciudad sanguinaria, llena toda de fraudes y extorsiones, y de continuas rapiñas.*

La profecía de Nahum, cap. 2, vers. 6-7

Una leyenda cuenta cómo las aguas de Nínive lloraban su desgracia con el sonido del arpa.

Otra leyenda relata cómo fueron contruidos los jardines en el siglo XI a. C. Por aquel entonces reinaba en Babilonia Sammuammat, llamada Semíramis por los griegos, como regente de su hijo Adadnirari III. Fue una reina valiente que conquistó la India y Egipto, e introdujo el arpa como elemento decorativo en fontanas y estanques.

El arpa en el mito de Orfeo: El mito de Orfeo proviene de Mesopotamia, aunque la mayoría de fuentes literarias y otras manifestaciones artísticas (plástica, musicales, etc.) pertenecen a la Grecia clásica.

La leyenda más conocida sobre Orfeo relata la muerte de su esposa Eurídice, también conocida como Agriope. Algunas versiones cuentan que, mientras huía de Aristeo o mientras paseaba con Orfeo, fue mordida por una serpiente y murió. En las orillas del río Estimón, Orfeo lloraba amargamente por la pérdida de Eurídice. Consternado, interpretó cantos tan tristes y de forma tan lastimera que las ninfas y dioses se lamentaron y le aconsejaron una catábasis al inframundo. Camino de las profundidades, tuvo que sortear muchos peligros para lo cual usó su música de arpa (lira o cítara) e hizo llorar a los tormentos (por primera y única vez). Llegado el momento, con su música ablandó también el corazón de Hades y Perséfone, los cuales permitieron a Eurídice retornar con él a la tierra, pero solo bajo la condición de que debía caminar delante de ella y que no debía mirar hacia atrás hasta que ambos hubieran alcanzado el mundo superior y los rayos de sol bañasen a Eurídice. Orfeo no volvió la cabeza en todo el trayecto hasta el final, cuando se volvió para verla y Eurídice se desvaneció en el aire.



fig. 263. Orfeo y Euridice por Giulio Romano

A lo largo de la historia se han realizado numerosas adaptaciones de la leyenda de Orfeo tocando el arpa (lira o cítara) en todo tipo de géneros musicales, literarios y cinematográficos. Asimismo, vemos a Orfeo representado en el ámbito de la arquitectura en diversas partes del mundo.

Eolo y el arpa: El nombre de Eolo hace referencia al dios griego, hijo de Poseidón y señor de los vientos. Eolo acogió a Ulises en su isla y, transcurrido un mes, le hizo entrega de un odre que contenía todos los vientos excepto uno, el que debería conducirle hasta Ítaca. Estando Ulises dormido en la nave, sus compañeros abrieron el odre creyendo que tenía vino; ello supuso que los vientos salieran, desatando una enorme tempestad. Ovidio (*Metamorfosis*, XIV, 223 y ss.), Homero (*Odisea*, X, 1-76) y Virgilio (*Eneida*, I, 52 y ss.) aluden a este mito, cuyo protagonista dio su nombre al instrumento citado por primera vez por Athanasius Kircher (1650), aunque su terminología se debe al teórico J. J. Hofmann (1677): “arpa de Eolo” [it.: *arpa d’Eolo*], también conocida como arpa eólica⁽¹⁸¹⁾.

Los primeros intentos de construir un cordófono semejante se atribuyen a San Dunstan (siglo x), arzobispo de Canterbury, quien se inspiró en un instrumento análogo y anterior a Cristo, identificado con los pueblos chino y malayo. La caja constaba de una larga caña de bambú, fijada en el suelo, que al ser insuflada hacía vibrar determinadas cuerdas. El arpa eólica, de complexión muy ligera, disponía de seis a ocho cuerdas y fue a partir del último tercio del siglo XVIII cuando su aspecto externo cambió notablemente. En el siglo XIX llegó a poseer casi cincuenta cuerdas, el mismo Muzio Clementi (1752-1832) aconsejó a Pleyel su fabricación. Con todo, la existencia del arpa eólica fue bastante efímera y solo ha sobrevivido ocasionalmente como instrumento experimental. En el museo del Conservatorio de Bruselas se conservan diferentes tipos de este instrumento, cuyo ejemplar más importante es el de Johann Christiaan Dietz, famoso constructor que lo fabricó hacia 1805. Según V. Ch. Mahillon (1900), sus seis cuerdas están afinadas

(181) Andrés, R., 2001, 23.

al unísono, la altura de su caja es de 103 cm y su anchura de 21,5 cm⁽¹⁸²⁾.

Homero y la condición mágica del arpa: De nuevo una leyenda nos habla poéticamente del arpa, en esta ocasión se trata de un relato de origen egipcio. Dicha leyenda narra que Tebas, ciudad del Alto Egipto a orillas del Nilo y capital del Medio y Nuevo Imperio egipcio, a la que Homero llamó en la *Ilíada* “La ciudad de las cien puertas”, construyó su enorme muralla al son del arpa, cuyos sones eran obedecidos hasta por las propias piedras. Así lo relata poéticamente Homero en la *Ilíada*.

El arpa de este relato se describe como arqueada, tenía de seis a ocho cuerdas, un resonador ancho decorado con ojos de dioses como amuletos y se apoyaba en el suelo para ser tocada, normalmente acompañando a otros intérpretes.

El arpa legendaria en China y Japón: Muchas son las leyendas que provienen de China y Japón en las que el *ch'in* y *koto* son los auténticos protagonistas. A pesar de ser instrumentos más equiparables a la cítara que al arpa, hemos creído conveniente incluir estas leyendas, pues su simbología vinculada al agua nos recuerda a la que se establece con el arpa.

Una preciosa leyenda mandarina relata cómo una doncella, hija de un emperador, se enamoró de un pastor. La muchacha tocaba el *ch'in* de forma deliciosa, y el pastor, enamorado de ella, prometió a su amada que con árboles del bosque construiría el *ch'in* más bello que jamás pudiera haber soñado. El pastor trabajó sin descanso y un día mostró a la muchacha el bello instrumento que le había realizado. El trágico final de ambos acabó bajo un manantial que emitía el sonido del instrumento.

Otras leyendas relatan cómo llegó el *koto* a Japón procedente de China⁽¹⁸³⁾. El arpa, aunque en menor medida, también está presen-

(182) *Ibid.*

(183) Véase apéndice 10.3.1.

te en estas latitudes y cuenta con historias de incomparable belleza y extrema sensibilidad⁽¹⁸⁴⁾.

El arpa y el desierto: Un delicioso cuento bereber relata la siguiente historia donde se hace patente cómo los sones del arpa ejercen una influencia mágica sobre el espíritu en situaciones trascendentes...

*Un padre y un hijo caminaban en camello por el desierto en busca de la doncella que el padre le había designado a tal hijo para sus desposorios. El muchacho, ya conocía a la doncella que le habían asignado y, justo, se había enamorado de ella al escucharle tocar su pequeña **arpa**. Mientras caminaban sentían que el calor era agotador y el chico, para aliviar la sed de su padre, le relataba una y otra vez lo acuático que era el sonido del **arpa** que tocaba su amada. El padre, que escuchaba al hijo con toda atención, dejó de tener sed y, de forma prodigiosa, el camino que habían de recorrer se acortó considerablemente, pues de pronto escucharon un sonido real de **arpa** y allí mismo divisaron prodigiosamente la jaima donde la chica vivía con sus padres⁽¹⁸⁵⁾.*

6.4.3. El arpa y el espíritu

El arpa está dotada de una sonoridad peculiar y misteriosa que la hace inconfundible. Tal vez sea por la suavidad con que los dedos de ambas manos se deslizan por sus cuerdas, la facilidad de realizar *glissandos* y arpeggios, el modo en que se pulsan o por las características físicas del instrumento (con las cuerdas tensadas perpendicularmente a la caja de resonancia), lo cierto es que la especial sonoridad del arpa nos produce generalmente la sensación de algo etéreo, espiritual y relajante.

El arpa y la lírica amorosa: El arpa siempre ha estado ligada a la lírica amorosa. Los versos del famoso poeta de la corte de Hârun al Rashîd, Al'Abbâs ibn al Ahnaf son un claro ejemplo:

(184) Véase apéndice 10.3.2.

(185) Leyenda bereber.

Cuando lo hubo mandado, tomó ella su pequeña arpa y la templó con tanta modestia y rubor que nunca había visto nada parecido; y sabido es que se duplican los encantos de una dama que tañe música ante los ojos de aquel a quien le gusta⁽¹⁸⁶⁾.

La musicalización de este tipo de versos tuvo una gran influencia en la península ibérica, que se manifestó en la manera de cantar y tañer el arpa, el laúd y la vihuela en el Renacimiento. Por otra parte, en las capillas musicales de los siglos *xv* y *xvi* era frecuente encontrar arpistas, herencia de la utilización del arpa por los trovadores de la Edad Media. Son muchos los romances populares que comparando el sonido puro y cristalino del arpa con el del agua sirvieron de temas para canciones durante este período.

El arpa y la evangelización del Nuevo Mundo: El arpa saltó a América gracias a los misioneros. En el Archivo de Indias ha quedado codificado cómo las naves que salían del puerto fluvial de Sevilla llevaban arpas en sus bodegas, cómo los misioneros jesuitas se servían del arpa para evangelizar y cómo los indígenas de la Guaranía aprendieron antes a cantar en latín que a hablar el castellano acompañando sus salmos con el arpa, como si fueran imitadores del rey bíblico David.

Los jesuitas llevaron a cabo en Sudamérica una extensa y profunda labor misional en zonas como el actual Paraguay. En uno de los frisos altos de los muros aún en pie de las ruinas que quedan de la Reducción Santísima Trinidad de este país, se conservan metopas con los distintos instrumentos musicales de la época. Entre estos instrumentos esculpidos en la piedra, se encuentra el arpa renacentista o alto barroca española. Sería motivo de estudio de investigación musicológica profundizar en estos restos arqueológicos, para reproducir en escala los instrumentos que allí se representan: arpas, órganos positivos, laúdes e instrumentos varios de *fiato*. Sin duda alguna, eran los instrumentos que sonaron en el interior de estas iglesias-basílicas de dimensiones impresionantes, que delatan la rica vida religiosa que allí se celebraba. Dichas ruinas ponen de manifiesto la heroica labor de aquellos santos misioneros, que fueron capaces de llevar piedra hasta los inhóspitos espacios de la jungla, en la que la exuberancia

(186) Leyenda árabe.



fig. 264. Misioneros jesuitas acompañados del arpa en Paraguay explicando el Evangelio. Fresco del Paraninfo de la Universidad de Deusto, Bilbao.

de la naturaleza termina arrasando todo resquicio de arquitectura. Sin embargo, la piedra de sillería colocada con un ingenio de auténticos constructores profesionales ha sido capaz de mantenerse en pie a pesar de los siglos transcurridos desde su obligado abandono, para desgracia del indígena.

En la actualidad, el arpa culta posee una de las más destacadas escuelas modernas del legendario instrumento en Estados Unidos. Paralelamente, científicos americanos investigan las cualidades terapéuticas del arpa en relación con tratamientos psicológicos, psiquiátricos, neurológicos y oncológicos. También en Estados Unidos se investiga sobre la influencia beneficiosa de la música durante el estado de gestación, sobre todo, con los efectos relajantes del arpa.

Gracias a artículos como el de Gonzalo Camacho Díaz titulado “La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos”, conocemos el valor simbólico del arpa y su relación con las manifestaciones sociales de países como México⁽¹⁸⁷⁾. El artículo ofrece un estudio sobre las relaciones que los nahuas de la Huasteca potosina en México crean entre la música del arpa, o música chiquita, los diferentes mitos de su cultura y la danza. Con estos elementos, se establece una simbología que entremezcla elementos de la visión del mundo de los nahuas, claramente salpicada de elementos religiosos. De hecho, para esta cultura la música y el baile supusieron una forma de comunicarse con las entidades espirituales que habitan en la naturaleza y que intervienen, según sus creencias, en la vida y el entorno social de las personas.

El arpa, vínculo entre cielo y tierra: E. M. Rolla en su artículo “Simbología y poética del arpa” trata de explicar en detalle la simbología que proyecta el arpa y su música desde diferentes ópticas, sobre todo desde aquella que materializa históricamente la unión entre el cielo y la tierra⁽¹⁸⁸⁾. Para empezar, cita un pequeño y claro comentario de Ulises Cassinelli sobre la música y su intrínseca relación con los instrumentos musicales:

(187) Camacho Díaz, G., Tiedje, K., 2005, 119-150.

(188) Rolla, E.M., 2006.

Goethe decía que las Leyes de la Naturaleza se prolongan en el Alma Humana, y van adquiriendo facetas y fuerzas nuevas. Esas leyes pasan a través de los minerales, los vegetales y los animales. Cuando llegan al hombre, y se manifiestan a través del alma humana, se convierten en fuerzas de creación fundamentalmente artísticas. Para él, lo bello es una manifestación de las Leyes de la Naturaleza. Sin esa revelación permanecerían ocultas. Y, la mayoría de los grandes Escritores concibieron como única fuente de lo bello y lo verdadero a la Divinidad. Lo mismo los Grandes Músicos. Por eso ellos saben perfectamente su misión, que es mantener el equilibrio de la armonía y la belleza entre los hombres. Otros procuran destruir esa misión⁽¹⁸⁹⁾.

El arpa, por su sonido cristalino, se ha asociado desde la Antigüedad con lo celestial. Conjuntamente con la lira y la cítara, estos tres instrumentos fueron siempre considerados angelicales, vinculados también a seres como las hadas y los elfos⁽¹⁹⁰⁾. Sus sonidos etéreos de profunda vibración emocional, los acercan a lo divino y a la “vinculación de tierra y cielo” por encima del órgano y el violín, cuyos sonidos están igualmente relacionados con mundos superiores. El arpa como símbolo nos conduce directamente al mundo espiritual, llegando a decirse incluso que es “el alma del piano”. Al considerarse su sonido como la voz de los ángeles, queda asociado con el llamado “Lenguaje de los Pájaros o de los Dioses”, denominación otorgada al “Lenguaje Madre de todas las Lenguas Sagradas”. Este Lenguaje de los Dioses, por analogía, está en relación con la “expresión artística” a través de la “inspiración divina” y, en este sentido, el arte es la plasmación de ese lenguaje expresado por el mundo sensorial, en especial cuando se trata de la “música” y la “palabra” mediante la “poesía”.

Para iniciar una mera reflexión sobre la simbología del arpa, veamos en primer lugar su forma. Haciendo una síntesis abstracta, observamos que es un “triángulo” con el vértice hacia abajo. El triángulo está relacionado con el número “tres” y este simbólicamente se refiere a

(189) *Ibid.*

(190) El arpa, la lira y la cítara tienen una gran carga mitológica: atributos de Apolo, instrumentos de Orfeo, de David, etc., y, por ello, simbólicas. La lira, por ejemplo, representa a los poetas y se describe con “7 cuerdas”, una para cada nota musical y planeta.

Dios, que contiene el orden espiritual en el macro y microcosmos. El triángulo en la tradición judaica es símbolo de Dios o de su “ojo divino” y en la cristiana de la “Trinidad”: Padre, Hijo y Espíritu Santo⁽¹⁹¹⁾. Para la alquimia, el triángulo alude al elemento fuego y al plano espiritual, como también al corazón. El vértice orientado hacia arriba simboliza la naturaleza divina frente a la humana e, invertido, la espiritualidad que desciende a la tierra. Aplicado al arpa, el sonido que desciende del cielo representa la voz de Dios ejecutada a través del instrumento que tañe el hombre. También, el triángulo invertido se transforma en símbolo femenino, en oposición al derecho que representa lo masculino. Igualmente se considera símbolo del elemento agua y del plano emocional. Hacia abajo es, pues, gestación y manifestación. El arpa desciende, devela, expresa la espiritualidad. Cabe observar que se trata de un triángulo isósceles, esta clase de triángulo alude al elemento fuego, puesto que el triángulo equilátero representa la tierra, el rectángulo al agua y el escaleno al aire. Esto nos confirma nuevamente que un triángulo isósceles invertido hace alusión a la espiritualidad expresada a través de la materia.

Volviendo a la simbología de su forma, descubrimos a lo largo de la historia, cómo las antiguas arpas utilizadas en Egipto no eran triangulares sino un medio arco. Bajo el punto de vista simbólico el arco es un sector del “círculo” y este alude a Dios, al ser la expansión del punto que representa al foco de conciencia divina (origen de la creación). Y esta conciencia divina cuando se manifiesta desarrolla el triángulo del que ya hemos hablado.

Observamos que tanto el instrumento como sus cuerdas están colocados en posición “vertical”, lo cual simbólicamente refuerza el sentido de la “verticalidad”, es decir, el alineamiento de lo inferior con lo superior, ascensión y evolución. Esta postura vertical implica un estado de conciencia en elevación y que trasciende lo material. El arpa y la

(191) En el mundo de las simbologías hay autores que llegan a percibir una relación entre el arpa y la Pasión de Cristo: “Las tapas de resonancia como la vida contemplativa, las cuerdas de tripa representan el pensamiento de los justos, la cruz hecha de madera y cuerdas como el arpa, los rosetones son la luz de Cristo, etc.”. López-Calo, J. (coord.), 2002, 113.

vibración de sus cuerdas producen un estado de elevación mental y emocional. Es fundamental la “tensión” de las cuerdas que han de estar bien reguladas para emitir la escala armónica de manera correcta. “Afinar es perfeccionar”, es decir, el arpa ha de estar bien templada y encordada. Sería el estado ideal que anhelamos y tratamos de alcanzar, para estar en armonía con nuestro ser interno y el universo, todo en una gran melodía.

A través de la historia, el arpa ha tenido mucho que ver en rituales fúnebres, al considerarse un instrumento capaz de conducir a las almas a otros mundos. Esta función simbólica de “puente entre los planos superiores o espirituales y los materiales o mundanos” une al arpa con el significado simbólico del arco iris y de la escala mística. El arpa también se asocia a la figura mitológica del cisne⁽¹⁹²⁾. En la mitología griega, el cisne formaba parte de los atributos de Apolo —dios de la música— y se dice que su aspecto pudo inspirar la forma primitiva del arpa. El cisne, al igual que el arpa, simboliza el sacrificio del alma y se vincula a la muerte. La fábula cuenta cómo muere cantando mientras sus plumas blancas brillan con la luz del sol porque es el espíritu que purificado retorna a Dios.

Por todo ello, el arpa, en síntesis, simboliza la fuerza de elevación, aspiración y superación evolutiva del alma y de la armonía cósmica⁽¹⁹³⁾.

6.4.4. El arpa y la sensibilidad infantil

El mundo de la fantasía es el espacio universal de los niños por excelencia. A esta edad su manera de ver las cosas y la realidad se entremezcla con lo fantástico y es aquí donde el arpa conecta muy bien con lo onírico. Son muchos los trabajos que se han publicado acerca de las características y principios psicopedagógicos y didácticos del desarrollo evolutivo del niño (y adolescente), de su fantasía, imaginación,

(192) También tiene una vinculación con la figura mitológica del alado caballo blanco llamado Pegaso. Con este símbolo alude a la mayor elevación del pensamiento y de puente comunicante entre cielo y tierra.

(193) Rolla, E. M., 2006.

creatividad y motivación⁽¹⁹⁴⁾. Asimismo, la psicología cognitiva se ha desarrollado en el campo de la música, enfatizando la importancia de educar desde la creatividad y de una manera lúdica⁽¹⁹⁵⁾. Esto es lo que nos ha llevado a interesarnos cada vez más por la influencia que ejerce el arpa en la sensibilidad de los niños.

Los niños aprecian cuanto les rodea en función de sus propios intereses, de lo que les llama la atención y de lo que suscita su imaginación. Su mundo es distinto al de los adultos porque esta imaginación les brinda posibilidades mucho más creativas e inesperadas. A medida que van creciendo se potencian su fantasía, creatividad y capacidad imaginativa. Están convencidos de que todos sus deseos se cumplirán y que es simplemente una cuestión de quererlo. De ahí que su imaginación les lleve a exagerar cualquier suceso que ocurra a su alrededor, tanto para bien como para mal. El gran psicólogo soviético L. S. Vigotsky (1896-1934) en su obra titulada *La imaginación y el arte en la infancia* analiza el carácter y el desarrollo de la imaginación artística en el niño. Escrita a partir de los conocimientos científicos de su tiempo y editada en 1930, aquí encontramos abundante y valiosa información teórica y práctica⁽¹⁹⁶⁾.

El proceso de crecer no es empresa fácil para un niño. Poco a poco ha de ir enfrentándose con la vida y su relación con los demás. Por ello, necesita un mundo interior que le proteja y que se convierta en su refugio. Esto explica el porqué son tan ávidos lectores de cuentos o cómics en los que a veces el arpa está presente. Cuando el niño juega con la imaginación, se convierte en la persona todopoderosa que no es en realidad. Invento y transforma, porque la fantasía es para él un modo de aprender. Crea con su imaginación situaciones en las que se coloca él mismo, tal un juego de simulación. Es la manera de vivir

(194) Berk, L. E., 1998; Bono, E., 1995; Casona, A., 1942; Claparède, E., 1916; Garzón Martínez, A., 1977; Garrido, I., 1986, 122-151; Kogan, N., Wallace, M. A., 1965; Marina, J. A., 1993; Missé, A., 1989, 14-17; Papalia D. S., 1992; Petrovski, A., 1980; *Psicología del desarrollo hoy*, 1995; Rice, F. P., 1997; Sternberg, R. J., 1985; Wallon, H., 1980.

(195) Lacárcel, J., 1995; Pliego de Andrés, V., 1998.

(196) Vigotsky, L.S., 2003.

un amplio abanico de experiencias: puede en cuestión de segundos transformarse en hada, en una sirena o en un duende, pasando de la ficción a la realidad cuantas veces lo desee y buscará cómplices que participen con él en el juego fantástico. Es importante que los niños utilicen esta capacidad de fantasía, que inventen, pinten, se disfracen, hablen, etc. Todo ello posiblemente les haga ser en el futuro personas de mayor potencial creativo. La confianza que se debe prestar a los niños para favorecer su creatividad es un elemento fundamental del proceso creativo, en particular la de aquellos adultos que están en contacto directo y permanente con el niño. Hasta el siglo xx se consideraba que la creatividad era un don de un grupo de privilegiados. Hoy se sabe que es un talento que todos tenemos en potencia y que necesitamos desarrollar⁽¹⁹⁷⁾.

Tratando de descifrar cómo el arpa es capaz de desatar la fantasía y la imaginación en el niño, hemos recurrido a dos fuentes de investigación. Por un lado, la consulta de determinadas publicaciones acerca de la literatura infantil⁽¹⁹⁸⁾ y, por otro, la lectura de las redacciones que los propios alumnos de la autora del Conservatorio Profesional de Música de Ferrol hicieron para la clase de arpa. Ambas fuentes han dado las pistas de cómo es posible que la literatura infantil se apoye en el arpa para recrearnos y mostrarnos el mundo de la infancia.

El arpa me gusta por su forma y su manera de tocar. Su sonido me recuerda a los ángeles. El arpa significa para mí dulzura, elegancia y belleza.

Adrián Tre Polo (8 años).



Para mí el arpa es el mejor instrumento musical. Me apunté porque lo tocan las hadas, los ángeles, las sirenas y casi todos los seres fantásticos, y me parece el más dulce instrumento sobre la faz de la tierra y

(197) Artola González, T., Hueso Zambrano, M. A., 2006; *La creatividad en el contexto escolar: estrategias para favorecerla*, 2003; Martínez, G., 1981, 51-70.

(198) Elizagaray, M.A., 1976; Gonzáles López, W., 1983; Montoya, V., 2001. Disponible en web: <sincronia.cucsh.udg.mx/litinfant.htm>; Sosa, J., 1944.

me encanta. Desde que empecé siempre me ha gustado y cuando la toco me pone de buen humor y... ¡me gusta mucho!

Lucía Dopico García (9 años).



El día que el conservatorio me brindó la oportunidad de tocar el arpa, agarré sus cuerdas y sentí una sensación muy especial. A partir de ahí solo deseé volver a tocarla.

Ya llevo un año y medio y cada día la quiero más. A veces, le doy un besito. Mi profesora me enseña a saber tratarla, tocarla y disfrutar en sus clases. ¡Me encantan las clases de arpa!

Como anécdota diré que estoy leyendo un libro en el que a mi signo del zodiaco (LEO) le gusta la música y los instrumentos, entre ellos, el arpa. ¡Y es al único de todos los signos! En este cuento hay un león que soñaba con arpas de cuerdas vivas, con un mundo de notas. Él soñaba que era pizzicato de violín, que viajaba en el carro de la clave de sol y vivía en una obra de Luigi Nono, teniendo por vecinos al pífano, al arpa y al atabal. Y cuando acababa de soñar se dormía del todo y roncaba (¡qué gracioso!). En una ocasión, Humberto (es así como se llamaba) se quedó dormido con tan buena fortuna que, al hacerlo, se apoyó en una nota. Todos sabemos que las notas de violín van derechas a la luna. Humberto viajó tan a gusto que no se dio cuenta de nada. Allá arriba, en las estrellas, la nota se bañó de luz, mientras que la noche se quedaba callada para que el viejo león pudiera descansar. Siempre que Luigi tocaba el violín, apoyado en una nota, Humberto bajaba la tertulia desde las estrellas.

Alís González Saavedra (9 años).



Elegí el arpa porque cuando la oí me quedé con la boca abierta, y me dije a mí misma: “Yo quiero tocar el arpa”.

Me gusta el arpa por como suena. Su sonido me parece dulce, es como si estuviera acunando a un bebé. Y también porque cuando la toco entro en otro mundo, en un mundo idílico lleno de nubes de las que salen notas. Y eso me gusta.

Para mí el arpa es una amiga a la que hay que cuidar y mimar, de hecho cuando entro en el estudio, para estudiar, la saludo, y a la hora de irme me despido de ella.

Carlota Dopico Vidal (10 años).



Cuando empecé a tocar el arpa para mí era solo un hobby. Ahora que la conozco un poquito más, es una canción preciosa, una ilusión.

Ana Doce Lamas (11 años).



El arpa para mí era un instrumento desconocido, pero cuando entré en el conservatorio todo cambió. Para mí tocar una obra no es solo mirar un papel e interpretarlo, es mucho más. Requiere tiempo y esfuerzo. En la vida de un músico no hay nada más placentero que ver la cara del público cuando acabas de interpretar una obra que les ha llegado al corazón, y que les hace ponerse alegres, tristes, relajarse o alterarse. Eso y mi amor al arpa es lo que me anima a esforzarme cada día.

Vanessa Domínguez Vázquez (12 años).



Mi momento favorito es cuando toco el arpa. Yo escogí el arpa porque cuando la vi supe que me iba a gustar. Es como tocar en el cielo rodeada de angelitos que me protegen y acompañada de niños y niñas que bailan ballet. También me da la sensación de estar volando con alas al lado de hadas tocando arpas. El arpa es mi vida.

Ana Dopico Orjales (11 años).



La verdad es que no sé por qué me gusta el arpa. Supongo que porque es muy bonita, tanto a vista como a oído, y porque me siento especial al tocarla. Creo que la principal razón es por como suena, es como estar en un mundo de príncipes y princesas donde todo sale bien.

Al tocar el arpa es como si desconectara de todo; me siento bien, especial y feliz: es como dormir.

Claudia González Villadóniga (12 años).



El arpa para mí ha sido una compañera, una aliada, una amiga que siempre ha estado conmigo cuando lo he pasado bien. En ocasiones, es como si cobrara vida y me llamara, y es difícil no acudir. En el escenario es como si te dijera: “tranquila, estoy aquí”, y realmente no me siento sola. Porque incluso cuando he estado deprimida también ha estado conmigo.

El arpa ha llegado a ser indispensable en mi vida. Incluso la he puesto nombre. Se llama Leonora por el poema que dice: “por la pérdida de aquella que los ángeles por bella quisieron llamar Leonora”. Pues sí, el arpa ha marcado dos etapas en mi vida: AA (antes del arpa) y DA (después del arpa).

Lo mejor de tocar son las actuaciones. Yo soy como una traductora del lenguaje del arpa y así la ayudo a hablar en conclusión. El arpa para mí no es un trabajo, es una ilusión.



Abril Vizoso Blanco (13 años).

Cuando mi madre me dijo que iba a tocar el arpa en el conservatorio me quedé alucinada, porque lo primero que pensé fue: ¿Y cómo voy yo a poder coger el arpa? Cuando empecé me encantó y siempre tenía muchas ganas de ir a clase, y me hacía mucha ilusión tocarla y estudiarla. Cuando estudio me entretengo mucho, juego a tocar todas las canciones muy rápido, y siempre cada canción me tiene que salir perfecta (¡sin ningún fallo!) dos veces.

Lo que más me gusta (aparte de lo de antes) es ver la cara de la gente cuando subo al escenario y la toco bien, y que mi madre me vaya contando por el camino a casa que está muy orgullosa de mí. No sería capaz de dejarla por tantos años que llevo, por mi profesora, por mis amigas, porque tengo un arpa en casa y porque ya que se me da bien algo original, mágico y sorprendente sería estúpido dejarlo.

Sonia Guerrero Martínez (13 años).



El arpa es un instrumento de cuerda con un sonido distinto a cualquiera. Su sonido embellece la música, la moldea, la acaricia y nos transporta a mundos fantásticos de duendes, hadas, sirenas, dioses, etc. Tanto escuchar su sonido como tocarla es un privilegio pues nos tranquiliza y nos relaja con cada acorde o arpeggio. Cuando toco siento que estoy abrazando a mi instrumento, a mi gran amiga, y así le expreso lo que siento.

Una vez te enamoras de tu instrumento sabes que siempre estará contigo. Quiero a mi instrumento y es mi vida.

Verónica Gomollón Guevara (18 años).

Comentarios como estos son los que inspiran a escritores sus obras de fantasía en las que se incluye el arpa de una forma u otra. Cuentos como los de Brian Froud y Alan Lee, *El arpa de Peiwoh* de J. Félix, *La deliciosa música del arpa* de Pedro Pablo Sacristán, *El arpa mágica* de Alekandr Nikoalevich Afanasiev, *Los cisnes Bonni* de Loreena Mckennit, *El arpa que cantaba* de Greg Helada, *Sexto viaje al Reino de la Fantasía* de Gerónimo Stilton, *Gwinna* de Barbara Berger, cuentos de la serie de Prydain (*El arpa veraz*, *Los niños expósitos*, *The Smith*, *Weaver* y *el Harper*) de Lloyd Alexander, *El rey Gris* de Susan Cooper⁽¹⁹⁹⁾, *El maestro enigma de Hed* de Patricia Mckillip, *El crío robados* de Leclair Alger, *El arpa de hadas* de Thomas W. Jenkyn, *El grito de la venganza* de Wilson Phillip, *Arpa de Maureen* de Bateman, *El extraño relato de la hija de Barba Azul* de Alison Pegg, etc.; o cómics como los de *Astérix* y *Obélix* con su contrapunto poético en *Asuranceturix* y su lira⁽²⁰⁰⁾, son los que dan fe del sentimiento que proyecta este instrumento en los más pequeños. La figura del arpa también podemos encontrarla en libros que narran leyendas entrañables como las del rey Arturo o el mago Merlín. Es más, es tal el interés que despierta en los niños que ya son muchos los que se han animado a escribir cuentos sobre ella.

(199) Premio Newberry.

(200) En *Astérix* y *Obélix* hay un personaje que siempre acaba sin cenar en el tradicional banquete, el bardo Asuranceturix, que es atado de pies y manos cuando se dispone a cantar o cuando menos recibe un buen tortazo de Esautomatix, el herrero. Asuranceturix siempre va acompañado de su lira y en algún que otro capítulo se le ve con la clásica trompeta gala o con una cornamusa especie de gaita.

Los alumnos de Arpa del Conservatorio de Ferrol, motivados por su profesora y autora de este trabajo, también se animaron a escribir cuentos en los que el arpa, acompañada de su música, era la principal protagonista. La relación que establecieron entre este instrumento y el mundo de lo onírico y lo fantástico (magia, inocencia, seres fantásticos y lindas niñas que logran alcanzar los sueños más deseados) quedó de nuevo patente. Todos se interpretaron en concierto y se escenificaron. Fue todo un éxito. Los cuentos llevaban los siguientes títulos: *A arpa do río máximo*, *A maxia de Helena*, *Os catro elementos*, *O pequeno cazador*, *A pequena caixa de música*, *Danza campesina* y *A misteriosa música do bosque* escritos, respectivamente, por Belén Rodríguez, Vanessa Domínguez, María Abril Vizoso, Sonia Guerrero, Candela Fernández, Teresa Real y Verónica Gomollón⁽²⁰¹⁾.

Los cuentos contribuyen a desarrollar la imaginación y la fantasía de los niños y a crear su propio mundo interior. Su lectura, escritura y escenificación aportan beneficios evidentes; con ellas los niños aprenden a establecer valores, mejoran su capacidad de comprensión y de comunicación, aumentan y desarrollan su vocabulario, fantasía e imaginación y su hábito y gusto por la lectura y la escritura⁽²⁰²⁾. Por otro lado, el cuento infantil es una fusión de misterioso encanto y de cautivadora belleza que desborda ternura y cariño. Al igual que en la vida real, sus adorables personajes viven en un universo de contradicciones, quizás por eso sea un mundo tan fascinante para los niños. William Shakespeare, en su obra *Hamlet*, dispone que sobre la tierra existen más cosas de las que se alcanza a percibir. En un porcentaje alto lo fantástico es invisible a los ojos adultos y es que creer en las hadas, duendes o elfos es habitual en determinadas edades y culturas, hallando el origen en los mitos y leyendas de cada una de ellas. En este sentido, no hay más que escuchar a los niños para darse cuenta de que el arpa puede transmitir todas estas sensaciones.

(201) Véase apéndice 10.4.

(202) Aller García, C., 1998, 193-199; Bettelheing, B., 1994; Brasey, E., 2001, 2002; Cone Bryant, S., 1983; Garzón Céspedes, F., 1991; Grahl, U., Steiner, R., 2003; Henche, I., 1998; Wasserziehr, G., 1991.

En un futuro próximo, continuando con esta línea de indagación sobre la influencia de este instrumento en la sensibilidad de los niños, tenemos pensado adaptar al arpa y escenificar dentro de los relatos infantiles más conocidos, el texto y la música de algunas arias de óperas (*La ardilla astuta, La flauta mágica, Hänsel y Gretel, Construimos una ciudad, Pollicino, El barbero de Sevilla, etc.*), fragmentos de ballets (*La cenicienta, La bella durmiente, El cascanueces, Coppelia, etc.*) y cuentos musicales (*Pedro y el lobo, La mujer lista y la luna, etc.*). Sin duda, una deliciosa manera de aprender.

El uso de la fantasía tiene muchos beneficios para el niño, además de la función que cumple en su desarrollo natural y en su maduración: la fantasía favorece su sensibilidad y creatividad, facilita su capacidad de entretenerse y no aburrirse, y favorece su inteligencia. A estas edades, nos sorprenderán con sus razonamientos y salidas curiosas, porque están naturalmente predispuestos a ello. Por una extraña razón el mundo de la fantasía y la imaginación se asocia con el arpa y su música, y esto ha quedado reflejado en muchos cuentos tradicionales, expresiones de juegos, adivinanzas y trabalenguas. He aquí dos pequeños ejemplos:

Adivinanza

*Tengo un sonido tan suave,
que ángeles tocan en mí;
mis cuerdas acompañaron
los salmos del rey David.*

Trabalenguas

*Cuando el arpista
con arpaduras arpegia el arpa
el arpa es arpada.
Cuando el arpista con arpaduras
arpegia aparar en el arpa
parvada de arpas
arpadas son.*

6.4.5. El arpa como identidad en la cultura celta

Resulta un misterio saber cómo ha llegado hasta nosotros el arpa celta. El arpa celta o *folk* es pequeña y de medianas proporciones, y es frecuente encontrarla en países como Irlanda, Escocia, País de Gales y otras culturas como Galicia⁽²⁰³⁾. Por lo general, está diseñada para la música tradicional o popular, ya sea en solitario o en pequeños grupos. En la actualidad se ha convertido en todo un símbolo social y político.

El arpa irlandesa: Se cree que el arpa primitiva llegó a los celtas transportada desde el Mediterráneo por los marinos fenicios, aunque existen otras teorías. Una vieja hipótesis defiende que los egipcios llegaron hasta Irlanda, a pesar de no ser un pueblo navegante, para explotar unas minas de estaño. Si esta hipótesis pudiera demostrarse, serían los egipcios los responsables de la llegada del arpa a las Islas y, sobre todo, a Irlanda, donde adquiere connotaciones de instrumento nacional, apareciendo en sus monedas, escudos, banderas, sellos y documentos oficiales, y hasta en las marcas de cerveza, la bebida nacional⁽²⁰⁴⁾. Los egipcios consideraban el arpa como un instrumento mágico lleno de poderes sobrenaturales. El arpa estaba enraizada en el más hondo sentimiento del pueblo, desde la élite de los faraones a los más humildes vasallos.

Otra hipótesis es que el arpa llegó a Irlanda de mano de san Patricio desde los países escandinavos, a donde el arpa había llegado a través de los vikingos. San Patricio pasó a Irlanda para cristianizar la isla y él fue el responsable del salto del instrumento del continente a las islas. Lo que está fuera de duda es que fueron los irlandeses quienes

(203) Su estudio se ha cotejado con diversas fuentes: Armstrong, R.B., 1908; Breathnach, B., 1977; Ellis, O., 1991; Granlon. "El origen del arpa celta", 2004. Disponible en web: <<http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=937>>; Parry, J., 1839; Saer, D.R., 1991.

(204) El arpa se ha utilizado como símbolo político de Irlanda durante siglos. Su origen proviene de la época de Brian Boru, un famoso "Gran Rey" de toda la isla de Irlanda que tocaba el arpa. De forma eventual se adaptará como símbolo y representación del Reino de Irlanda desde 1542, por ejemplo, se utilizó en el estandarte real del rey James VI y I de Escocia, Inglaterra e Irlanda en 1603.

hicieron del tosco y rudimentario instrumento, el arpa mágica que ha llegado hasta nuestros días. Desde tiempos remotos, druidas y vedas tañían el arpa, y aderezaban las enormes sesiones del parlamento a través del tañido mágico del instrumento, que ayudaba a que los guerreros que venían agotados de las contiendas, se relajaran al son de los armoniosos sonidos del arpa con canciones que hablaban de lugares bucólicos con enormes árboles y cascadas. Nuevamente vemos la utilización del arpa como terapia del alma.

Dado que el pueblo celta no posee una tradición escrita que haya recogido su historia, no podemos tener constancia de cuándo o cómo llegaron a conocer el arpa. Quizás los pueblos celtas la adoptaron de culturas asiáticas o la conocieron a través de intercambios con la antigua civilización griega. Sea como fuere, cuando llegaron los primeros misioneros cristianos a la isla en el siglo V, el arpa ya estaba allí. A partir del siglo X el arpa tiene la consideración de símbolo nacional y es reconocida como emblema de Irlanda.

El arpa en Escocia y País de Gales: La llegada del arpa a la isla de Bretaña se produjo a partir del siglo V de la mano de misioneros irlandeses que la utilizaban para acompañar sus salmos. Fue especialmente bien recibida en Escocia y el País de Gales, aunque la evolución del instrumento en estos dos países acabaría siendo muy distinta. En Escocia, los bardos y arpistas no sobrevivieron a los castigos de los ingleses tras los levantamientos del siglo XVIII, y su arpa, idéntica a la irlandesa, fue sustituida por la cornamusa y el violín. Parece que en los últimos años ha despertado su interés gracias a la sociedad de arpistas Comunn Ha Clarsaich. En Gales, en cambio, el arpa sobrevivió y tuvo una evolución propia. A partir del arpa irlandesa, los galeses crearon un arpa con tres filas de cuerdas buscando de nuevo el cromatismo. Este sistema, algo complejo, ha sobrevivido en este país como instrumento popular. Durante mucho tiempo, fue el único instrumento liberado de pagar impuestos en las terribles leyes de Gales.

Así, dichos populares sobre el arpa se repiten de generación en generación desde Irlanda a Gales, haciendo alabanzas de sus mágicas cualidades:



fig. 265. Sonido del arpa por Graham Glen, 1905.

Para un hombre ser feliz necesita cinco cosas: su bastón, su gabán, su ajedrez, su caballo y su arpa⁽²⁰⁵⁾.

Otra leyenda dice:

El hombre de Gales necesita imperiosamente cuatro cosas: un caballo, el ajedrez, una mujer virtuosa y un arpa bien templada capaz de disipar la melancolía de los días tristes y lluviosos⁽²⁰⁶⁾.

Teorías sobre el arpa en Galicia: Tras un análisis de las investigaciones realizadas hasta la fecha, no es tarea fácil aportar conclusiones con una base científica sobre el origen y utilización del arpa en el noroeste peninsular.

Aunque parece ser que la introducción de las arpas bárdicas o trovadoras en Galicia y Asturias no es muy antigua y que obedece más bien a un instrumento en auge que a una tradición, no se descarta la teoría de que pudieran haber sido los bretones los que la trajeran al comienzo de la Edad Media. De igual manera que dichos bretones introdujeron el arpa en Armórica, también pudieron hacerlo cuando iniciaron sus migraciones al noroeste ibérico.

Otra posibilidad de la presencia medieval del arpa en Galicia podría vincularse al camino de Santiago. El arpa románica, muy representada en los pórticos de las iglesias gallegas, pudo haber sido traída a través de Roncesvalles desde el otro lado de los Pirineos por galeses, irlandeses o bretones que venían a orar a Compostela. Parece ser que estos peregrinos calmaban el sueño con la ayuda de los sonos del arpa, tal y como se recoge en el capítulo XVII del *Codex Calixtinus*:

Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela...⁽²⁰⁷⁾.

(205) Pertenece al refranero popular del País de Gales e Irlanda.

(206) Pertenece al refranero popular del País de Gales.

(207) Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J. (trad.), 1992, 199-200.



fig. 266. Codex Calixtinus. Catedral de Santiago de Compostela, La Coruña.

Sea como fuere, y al margen del lugar del cual proceda, el arpa como instrumento y símbolo de la cultura ha dejado una profunda huella en la historia de Galicia a través de su presencia en las artes y la literatura. La misma Rosalía de Castro nos la presenta en *Follas Novas* con una doble connotación clásica y céltica: En *Cornes* al referirse al mito clásico de Memnón y en *Terra a Nosa* como símbolo céltico⁽²⁰⁸⁾. En este último Rosalía establece un claro paralelismo entre el arpa dormida de Béquér y una Galicia olvidada, recurriendo al instrumento como analogía del *rexurdir* de la tierra.

*Algunha vez no estío, eu ó teu pé sentada
escoito silenciosa, mentras a tarde acaba;
baixo das pedras mudas, que teu secreto gardan,
maxino que resoa o brando son dun arpa,
imúsica incomprensible que doutros mundos fala!
iTal de Memnón se oían ó amanecer, na estatua,
aqueles sons divinos que as almas encantaban!*

F. N. En Cornes, II.

*iOuh Galicia, Galicia!, a arpa sonora
pronto descolga xa
da seca ponla onde olvidada dorme,
dorme, a sigros contar.
Os bardos fillos teus a voz levanten
das cordas ó compás
i enchan o mundo armónicas i altivas
tan só pra te alabar.*

F. N. Terra a Nosa, VIII.

En esta exaltación de la tierra, presente también en la poesía de Eduardo Pondal, despiertan las arpas de los poetas del tiempo de Rosalía,

(208) Filgueira Valverde, X., 1986, 33-56. Parece que Rosalía sabía tocar varios instrumentos, entre ellos, el arpa. En el prólogo de *Follas Novas* se refiere a la condición femenina de la siguiente manera: “Nos (as mulleres) somos **arpa** de sóio duas cordas, a imaxinación i o sentimento”. Todo un símbolo de femineidad para la época que le tocó vivir.

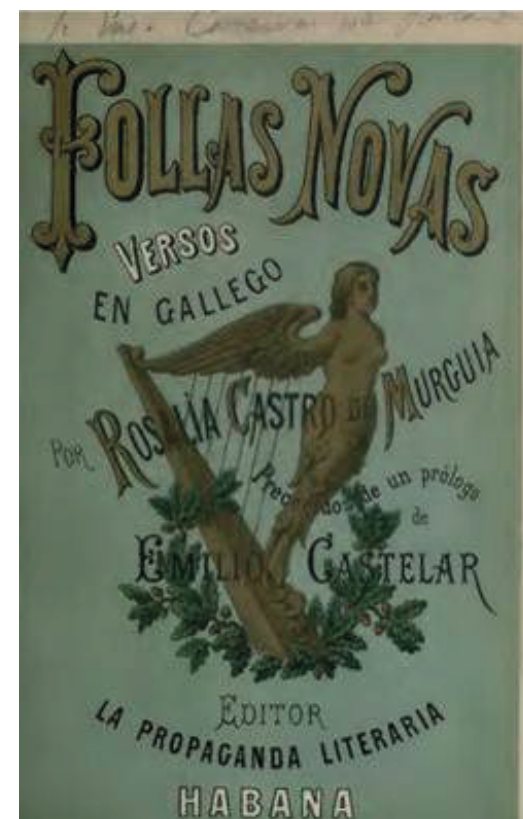


fig. 267. Portada de Follas Novas



fig. 268. El escultor Asorey representó al poeta Curros Enríquez sujetando un arpa junto a los folios de sus poemas en el monumento levantado en los jardines de Méndez Nuñez en La Coruña. Colección fotográfica de José Ramón Soraluze Blond.

colgadas desde épocas medievales. En un homenaje a Curros Enríquez, Salvador Cabeza de León, con motivo del séptimo aniversario del fallecimiento del escritor, pronuncia unas palabras en La Coruña el 7 de marzo de 1915, en las que no falta la referencia al arpa:

En el arpa de Curros todos los sentimientos viriles del pueblo gallego encontraron adecuada expresión... los dos valores que encienden la mente y el corazón de Curros: la libertad y la tierra gallega.

Así también al escuchar los ecos de la lira de Curros, todos los corazones gallegos se estremecieron de entusiasmo y asociaron sus voces a la del poeta, y pudieron creer, como él decía, que la "alborada" había sido hecha por el mismo Dios⁽²⁰⁹⁾.

El amor a la libertad de Curros Enríquez dio sentido a su creación y en ella el arpa tuvo un protagonismo especial. En su poema *La mujer cubana*, escrito en castellano, encontramos el arpa con la que Curros Enríquez se convierte en todo un símbolo del nuevo trovador del *Rexurdimento* de Galicia.

*Los sollozos del niño que se queja,
la majestad de un himno de victoria,
la tristeza de un canto que se aleja,
el compás de una marcha hacia la gloria.*

*Los arpegios del ave en la enramada,
toda la escala, en fin, todos los ruidos
de esa gran sinfonía al par cantada
por los mundos, las arpas y los nidos⁽²¹⁰⁾.*

(209) Cabeza de León, S. "Homenaje en Honor de Curros Enríquez". *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 93, mayo 1915, 209-221.

(210) *Ibid*, 219.

7. CONCLUSIONES

A. El concepto de patrimonio en la música

El concepto de patrimonio musical debe considerarse a partir del concepto de patrimonio cultural, por lo que carece de definición propia. La música debe ser objeto de estudio al igual que otros apartados de la historia del arte. De otro modo, el patrimonio artístico no estaría completo si se excluyera lo musical: composiciones, instrumentos musicales, instituciones, etc⁽¹⁾.

Habría que diferenciar entre ciertos soportes físicos de la música (patrimonio material) y la música misma (patrimonio inmaterial). En el primer apartado estarían los archivos y los instrumentos (el arpa), incluida su proyección en las artes, y en el otro, la música como sonido artístico⁽²⁾.

La metodología científica aplicada hasta ahora en la catalogación musical publicada es muy variada y, en la mayoría de los casos, se aporta menos información musical sobre cada una de las obras conservadas de la que sería deseable. Confiemos en que estas deficiencias se vayan paliando con la constitución del Comité Estatal de RISM y la consecuente aplicación de la normativa internacional vigente en este tipo de catalogación. Hasta el momento muchas de las personas que se

(1) Lo que se entiende como “patrimonio artístico” engloba habitualmente a edificios monumentales, obras escultóricas y pictóricas y, en menor medida, escritos (entre ellos, partituras); esta es una idea que también se utiliza en la legislación sobre bienes monumentales o patrimonio artístico. Son muy raras las partituras que forman parte del mismo, de ahí que no podamos afirmar que la música esté integrada en el concepto generalizado de patrimonio artístico.

(2) Para la mayoría, un archivo musical sí formaría parte del patrimonio artístico, pero, si bien en los últimos años ha mejorado de manera importante la atención que se le dedica, no parece que ni siquiera los archivos documentales musicales tengan igual protección que los edificios, la escultura o la pintura. El propio Estado ofrece mayor protección a los elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos que a los archivos musicales. Lo mismo podría decirse de los instrumentos, puesto que su protección, salvo excepciones, depende más de su condición de muebles que de instrumentos sonoros. En España, sigue sin existir un auténtico museo de instrumentos musicales. La verdadera naturaleza de la música es sonar y hacerse oír y, desde esa óptica, su valor patrimonial es incuestionable.



dedicaban a la confección de catálogos musicales carecían de estudios musicales y esto, sumado a una falta de financiación, ha supuesto una importante merma de nuestro patrimonio musical.

En España, las competencias sobre los temas vinculados a la cultura han sido transferidas por el Estado central a las Administraciones autonómicas; esto hace que alguna de estas Administraciones dedique mayor atención a catalogar los fondos musicales históricos. Asimismo, la Iglesia católica española, depositaria del fondo más importante de documentación musical, está mostrando cada vez más interés por el vasto patrimonio conservado en las iglesias y monasterios españoles.

B. Patrimonio material: el arpa como instrumento patrimonial

El arpa como instrumento que produce música es patrimonio inmaterial en tanto que el arpa como objeto es considerado patrimonio material.

El arpa ha sido un instrumento en evolución, llegando a tener aspectos y funciones diferentes. En lo que se refiere a su forma arqueada, el arpa es anterior al resto de instrumentos afines, ya que a todos ellos los antecede el arco y, en este sentido, el arpa es el instrumento de cuerda más antiguo ya que deriva del arco primitivo.

La gran familia del arpa se nos presenta con una enorme diversidad formal. Todos estos instrumentos que abarca la denominación de “arpa” acaban siendo en la práctica instrumentos musicales muy diferentes entre sí y alejados de la idea formal que nos proporciona el arpa actual. Incluso siempre quedará la duda de si realmente se trata de otra familia de instrumentos del grupo de la cuerda que a lo largo del tiempo ha evolucionado desde unas raíces comunes.

El arpa es un instrumento de gran trayectoria, tal y como ha quedado demostrado a través de sus múltiples ejemplares históricos y artísticos desde la Antigüedad hasta nuestros días, y es probable que esta evolución no haya concluido.

C. Patrimonio inmaterial: creación y composición para arpa

Son muchos los compositores a quienes el arpa les ha inspirado en la creación de su música, la cual forma parte de lo que hoy denominamos “patrimonio inmaterial”. No existe mucha música que se identifique como escrita expresamente para arpa y que sea anterior al arpa de doble movimiento de 1811. La fuente más antigua es el *Tiento IX para arpa u órgano* de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de A. Mudarra⁽³⁾ perteneciente al Renacimiento, aunque no sea específica para arpa. Estudiar las aportaciones de los maestros que han teorizado y compuesto a partir del siglo XVI, así como el repertorio arpístico correspondiente a cada época, prueba que los compositores han utilizado desde entonces el arpa como fuente de inspiración. Podríamos atrevernos a decir, incluso, que esta inspiración ha existido desde siempre, teniendo en cuenta que se trata de uno de los instrumentos más antiguos, si bien esta música no ha podido ser documentada convenientemente al formar parte del patrimonio inmaterial perdido y difícil de registrar.

D. Patrimonio documental y bibliográfico: fondos musicales de arpa

El patrimonio documental y bibliográfico se conserva gracias a las medidas preventivas y a la restauración de manuscritos, impresos, etc.; una labor que se desarrolla mediante la aplicación de procedimientos tradicionales y modernos al servicio de los organismos pertinentes (archivos, bibliotecas, museos, etc.).

Gracias a este tipo de técnicas y otras gestiones, hoy sabemos que:

- El arpa es un instrumento rico en cuanto a repertorio se refiere. Se ha escrito música para arpa sola, música de cámara (dúos, tríos, etc.), orquesta sinfónica (arpa solista, instrumento orquestal, ópera, *ballet*, zarzuela) y cadencias.

(3) Mudarra, A., 1546.

- La evolución de su técnica, escuelas, sistemas pedagógicos y renombrados intérpretes ha dejado constancia de la fructífera trayectoria de este instrumento a través del tiempo.
- En las ediciones y facsímiles para arpa es donde encontramos la “esencia de esta música”, ya que entre la “creación” y la “instrumentación” siempre han existido como factores intermedios los originales propios del patrimonio documental y bibliográfico.

E. Valoración patrimonial: identidad y presencia cultural del arpa

El arpa y su música han dejado una profunda huella en la cultura de la humanidad a través de su presencia en la historia, las artes y la literatura, y mediante su utilización como símbolo o signo de identidad.

El arpa es un instrumento antiguo y de gran difusión. Su reflejo en las artes y documentos históricos confirma su existencia y la de sus músicos, cuya condición y estatus social varían dependiendo de la estética y pensamiento de la época. En la actualidad, el arpa tiene un puesto destacado en muchas culturas, se maneja de múltiples maneras, y su utilización va del ámbito popular al culto dependiendo del tipo de instrumento y su función.

Las *artes plásticas* siempre que han tenido que representar la música lo han hecho a través de los instrumentos y, en este sentido, se podría decir que los instrumentos son la representación figurativa de la música entendida como concepto abstracto. El arpa es motivo de inspiración de los más grandes artistas del cristianismo en sus más variadas expresiones; ningún otro instrumento ha sido tantas veces representado asociado con lo celestial, espiritual y sublime a través de personajes como el rey David o los ángeles. Esta simbología aparece reflejada en la escultura, en la pintura, en la artesanía e, incluso, en la formalización arquitectónica. Vemos, asimismo, cómo el arpa es capaz de representar la “pureza”, la naturaleza muerta y hasta el propio Inframundo. En las artes, en las representaciones metafóricas relacionadas con el arpa, el aspecto religioso contrasta además con una simbología laica. El arpa se convierte así en uno de los instrumentos

más representativos, ya sea con un trasfondo espiritual religioso o como signo de distinción social, a través de damas, caballeros, reyes y emperadores.

La función que cumple el arpa en la *literatura* la conocemos gracias al bagaje literario y musical encontrado en innumerables citas, himnos, cantos y cancioneros populares en los cuales aparece. Ahí vemos cómo el arpa, bajo distintas denominaciones, aparece vinculada a determinadas clases sociales diferentes en el transcurso del tiempo. En cuanto a la literatura simbólica son muchos los escritores que han recurrido al arpa como analogía emocional de sus sentimientos.

La relación entre música y *mitología* ha sido muy estrecha desde la Antigüedad; una relación en la que el arpa y sus afines han tenido cierto protagonismo. Desde entonces significados míticos y simbólicos han trascendido al propio instrumento y composiciones, erigiéndose como símbolo del agua, del mito, del espíritu, de la sensibilidad infantil y de la propia identidad.

8. BIBLIOGRAFÍA

I Concurso Internacional de Arpa "Arpista Ludovico". Madrid: ARLU, 1993.

Abad-Zardoya, C. "Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de los salones de Madrid (h. 1898)". *Artigrama*, nº 20, 2005, 367-384.

Ábalos, G. "Ideología y música popular". *Summarios*, nºs 117 y 118, 1987, 35-36.

Abbad Ríos, F. "Las pinturas de la Iglesia de S. Esteban de Sos". *Archivo Español de Arte*, t. 44, nº 173, 1971, 37-38.

Abondance, F. *Restauration des instruments de musique*. Friburgo: Office du livre, 1981.

Agrícola, M. *Musita instrumentalis deutsch*. Leipzig: Reimpreso por Breitkopf and Härtel, 1896.

Aguirre, L. *Diccionario biográfico español contemporáneo*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1970.

Ainaud de Lasarte, J., Duran Sanpere, A. *Ars Hispanaie*, vol. VIII: *Escultura gótica*. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1956.

Ainaud, J. *Pinturas españolas románicas*. Barcelona: Ed. Rauter; Unesco, 1962.

Alberti, R. *Obras completas, I. Poesía (1920-1938)*. Madrid, 1988.

Alborg, J. L. *Historia de la Literatura española*, vol. I: *Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Ed. Gredos, 1972.

Alcouffe, D., Dion-Tenenbaum, M., Lefebure, A. *Le Mobilier du Musée du Louvre*, t. I. París: Editions Faton, 1993.

Algaba Martín, R. E. "Música y arquitectura". *Boletín del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla*, nº 24, 1987, 47-50.

Aller García, C. "Los cuentos infantiles como recurso lúdico". En Cabo Martínez, M. R. (coord.). *La literatura infantil y juvenil, su proyección en el aula: V Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Universidad de Sevilla, 1998, 193-199.

Altenmüller, H., Foamed, A. M. *The Tomb of Nefer and Kahay*. Maguncia: Verlag Philipp von Zabern, 1971.

Álvarez Álvarez, J. L. "Patrimonio cultural: de dónde venimos, dónde estamos y adónde vamos". *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 1, 1997, 15-31.

Álvarez Cañibano, A., González Ribot, M. J. "Los centros de documentación musical en España: difusión del patrimonio y proyectos internacionales". En Gómez González, P. (coord.). *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, 2008, 459-477.

Álvarez Martínez, M. R. "El arpa cromática en la España medieval". *Revista de musicología*, vol. 6, nºs 1 y 2, 1983, 136-141.

— *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media*, t. III. Madrid: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, 1982.

Álvarez, R. "Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las cantigas". *Revista de musicología*, vol. 11, nº 1, 1988, 31-64.

— "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos". *Revista de musicología*, vol. 10, nº 1, 1987, 67-95.

Amades, J. "La cornamusa a Catalunya". *Revista Musical Catalana*, n^{os} 343 y 344, 1932, 261-292.

Amador de los Ríos, J. *Museo Español de Antigüedades*, t. III. Madrid, 1874.

Anderson, O. "The Bowed Harp: A Study in the History of Early". *Musical Instruments*. Londres: W. Reeves, 1930.

Andrés, R., Eliot Garnier, J. *Diccionario de instrumentos musicales*. 1^a ed. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

Anglés, H. "El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV". *Anuario Musical*, vol. X, 1955, 35-44.

— "España en la Historia de la Música Universal". *Arbor*, n^{os} 33 y 34, 1948, 7-13.

— "La Música de las Cantigas del Rey Sabio". *Arbor*, n^o 3, 1944, 327-348.

— "La Música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo (1416-1456)". *Itálica. Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 1961, 81-142.

— "Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles". *Anuario Musical*, vol. XVII, 1962, 105-112.

— *El Códex Musical de las Huelgas*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans y Biblioteca de Catalunya, 1931.

— *Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música universal*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 1948.

— *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana y Diputación Foral de Navarra, 1970.

— *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans y Biblioteca de Catalunya, 1935.

— *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona y Biblioteca Central, 1943-1964.

— *La Música en la corte de Carlos V*. Barcelona: CSIC, 1944.

— *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía religiosa*, vol. I. Barcelona: CSIC e Instituto Diego Velázquez, 1941.

— *La Música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.

— *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona y Biblioteca Central, 1941.

—, Pena, J. *Diccionario de la Música LABOR*. Barcelona: Ed. Labor, 1954.

Anthologie de la harpe, la harpe des Celtes. Beignon: Editions de la Tannerie, 2001.

Añón, C. "La actualidad de las nuevas tendencias y preocupaciones en torno al patrimonio cultural". En Iglesias Gil, J. M. *Actas de los VII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico. Reinosa, julio-agosto 1996*. Santander: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Reinosa, 1997, 23-26.

Aplin, G. *Heritage: Identification, Conservation and Management*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

Aragón. *Tierras de España*. Madrid: Ed. Nogués y Fundación Juan March, 1977.

Aragoneses, M. J. *Pintura decorativa en Murcia, Siglos XIX y XX*. Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1964.

Arpa 1. Madrid: Mundimúsica, 1997.

Arpa 2. Madrid: Mundimúsica, 1998.

Arpa 3 y 4. Madrid: Mundimúsica, 1999.

Aretz (-Thiele), I. *Música tradicional Argentina: Tucumán, historia y folclore*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán, 1946.

— *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente, 1967.

Argan, G. C. "Il governo dei beni culturali". En Spadolini, G. *Beni Culturali, Diario, Interventi, leggi*. Florencia: Vallecchi, 1976.

Arguelles, L. "La trompa". *El Comercio*, 9-IX-1981, 3.

Armstrong, R. B. *Musical Instruments I: The Irish and the Highland Harps*. Edimburgo: David Douglas, 1904.

— *Musical Instruments II: English and Irish Instruments*. Edimburgo: David Douglas, 1908.

Arnau Amo, J. "Arquitectura y Música". *Catálogos de Arquitectura*, nº 8, 2000, 8-17.

— *Espacios para la música*. Murcia: Nausícaä, 2006.

Arnault de Zwolle, H. *Instrumentes de musique du XV^e siècle: les traités d'Eenri Arnaut de Zwolle et de diverses anonymes*. París: Reimpresión Kassel, 1972.

Artola González, T., Hueso Zambrano, M. A. *Cómo desarrollar la creatividad en los niños*. Madrid: Palabra, 2006.

Ashworth, G. J. "Conservation designation and the revaluation of property: the risk of heritage innovation". *International journal of heritage studies*, vol. 8, nº 1, 2002, 9-23.

Assunção, M. C. "Conservación, gestión y valoración del patrimonio musical regional". En Docampo Capilla, F. J. (coord.). *I Jornadas sobre Patrimonio Bibliográfico en Castilla-La Mancha: actas: 12, 13 y 14 de noviembre*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, 369-390.

Audrerie, D. *La notion et la protection du patrimoine*. París: Presses Universitaires de France, 1997.

Avenary, H. "Hieronymus Epitel über die Musikinstrumente und ihre altostlichen Quellen". *Anuario Musical*, vol. XVI, 1961, 56-80.

Aviñoa, X. (coord.). *Libro Blanco de Historia y Ciencias de la Música*. Madrid: ANECA, 2005.

Ayestarán, L. "El barroco musical hispanoamericano". *Inter-American Institute for Musical Research*, vol. I, 1965, 55-93.

— *La música en el Uruguay*, vol. I. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, 1953.

Babelon, J. P., Chastel, A. *La notion du patrimoine*. París: Liliana Levi, 1995.

Bacheann, W. *Die Anfänge des Streichinstrumenten-Spiels*. Leipzig: Oxford University Press, 1969.

Baciero, A. *Nueva biblioteca española de música de teclado: siglos XVI al XVIII*, vol. 7. Madrid: Unión Musical Española, 1984.

Ballart Hernández, J., Juan i Treseras, J. *La gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2001.

Barrientos, L. *Refundición de la Crónica del Halconero*. Madrid: Edición y estudio de Juan de Mata Carriazo, 1946.

Barthel, L. "Genlis" et "Harpe". En *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. París: Honoré Champion, 1996, 961.

Barthel, L. *Au Coeur de la harpe au XVIII^e siècle*. Garnier-François Editions, 2005.

Beckwith, J. *El primer arte medieval*. México: Ed. Hermes, 1965.

Bécquer, G. A. *Obras completas*. Madrid: Fortanet, 1871.

Behn, F. "Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter". *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1918.

Belon, P. *Les observations de plusieurs singularitez & choses Memorables, trovées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabie & autres pays estranges*. París: Hierosme de Marnef & Guillaume Cauellar, 1588.

Benavides Solís, J. "Siete enunciados sobre la teoría general del patrimonio cultural". *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 12, 1995, 32-36.

Benhamamouche, F. "El arpa y la sombra". En Casado Arboniés, M. (coord.). *Algunos discursos acallados. Escrituras silenciadas: historia, memoria y procesos culturales*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2010, 642-651.

Benoit, M. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Poitiers: Fayard, 1992.

Beraldo, D. "Il valore dei beni culturali". *I beni culturali*, nº 2, año 3, 1995, 48-50.

Berk, L. E. *Desarrollo del niño y del adolescente*. Madrid: Prentice-Hall Ibérica, 1998.

Bermudez, E. "The Harp in Fifteenth Century Spain". *Historical Harp Society Newsletter*, 3, 1, 1992, 8-14.

Bermudo, F. J. *Declaración de instrumentos musicales*. Madrid: Arte Tripharia, 1982.

Bernáldez, A. *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*. Madrid: Atlas, 1953.

Bernard, G. *L'Art de la Musique*. París: Seghers y Marabout, 1961.

Bernard, R. *Histoire de la Musique*. Bourges: Ed. Fernand Nathan, 1961.

Bernardi, M., Della Corte, A. *Gli Strumenti musicali nei dipinti della Galleria degli Uffizi*. Turín: Edizioni Radio Italiana, 1952.

Berner, A. *Preservation and restoration of Musical Instruments*. Londres: Provisional Recommendations, 1967.

Bessaraboff, N. *Ancient European Musical Instruments*. Boston: Harvard University Press, 1941.

Bettelheing, B. *Psicoanálisis del cuento de hadas*. Barcelona: Ed. Crítica, 1994.

"Bibliotecas especiales de música". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. VII, 1877, 31-38.

Blanc, A., Blanc, R. *Monstres, sirènes et centaures*. Editions du Rocher, 2006.

— *Les symboles de l'art roman*. Editions du Rocher, 2004.

Bochsa, N. Ch. *Método de arpa conteniendo los principios de música, ejercicios, escalas, lecciones 8ª, seguidos de 40 estudios progresivos*. París: Schonenberger, ca. 1840.

Boettner, J. M. *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Autores Paraguayos Asociados, 1956.

Bordas Ibáñez, C. "Die Spanische arpa de dos órdenes". En *Historische Harfen*. Basilea: Ed. H. Rosenzweig, 1991, 24-42.

— "Harp Builders in Madrid (1578-1700)". En *Aspects of the Historical Harp*. Utrecht: Ed. M. van Schaik, 1994, 89-98.

— "La conservación del patrimonio instrumental: órganos, organeros y patronos". En De Vicente Delgado, A., García Fraile, D. (coords.). *Actas: Simposio Internacional "El órgano histórico en Castilla y León"*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999, 33-36.

— "L'arc musical i les arpes in Museu de la Música". En *1/Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991, 19-36.

— "Origen y Evolución del Arpa de Dos Órdenes". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. V, nº 2, 1989, 85-117.

— "The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries". *Early Music*, vol. XV, nº 2, 1987, 148-163.

— "Una mirada sobre el patrimonio instrumental español, ca. 1250-ca. 1550". En Gómez, M. C. (coord.). *Fuentes musicales en la península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional, Lérida, 1-3 abril de 1996*. Lérida: Universidad de Lleida-Institut d'Estudis Illerdencs, 2002, 397-418.

Borjon, C. E. *Traité de musette*. Lyon: Iban Girin & Barthelemy Riviere, 1672.

Bornefeld, H. *Das Positiv*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1941.

Borras, G., García Guatas, M. *La pintura románica en Aragón*. Zaragoza: Investigaciones de Arte Aragonés, 1978.

Bosio, G. *I play the harp*, vol. I y II. Turín: Musica practica, 2002.

Bottée de Toulmon, A. *Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Age*. París: Duverger, 1844.

Bova, L. *L'arpa moderna. La scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*. Milán: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.

Bowles, E. A. "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale". *Revue de Musicologie*, 1958, 155-169.

Bragard, R., De Hen, F. J. *Les instruments de musique dans l'Art et l'Histoire*. Bruselas: Ed. Albert de Visscher, 1967.

Brancour, R. *Histoire des Instruments de musique*. París: H. Laurens, 1921.

Brasey, E. *Encuentre su verdad en los cuentos de sabiduría*. Ed. Edaf, 2001.

— *Vivir la magia de los cuentos*. Madrid: Ed. Edaf, 2002.

Breathnach, B. *Folk music and dances of Ireland*. Dublín y Cork: The Mercier Press, 1977.

Brenet, M. *Diccionario de la Música. Histórico y técnico*. Barcelona: Ed. Iberia-Joaquín Gil, 1946.

Brenner, K-P. *Die Naderman-Harfe in der Musikinstrumentensammlung der Universität Göttingen. Ein französisches Instrument des 18. Jahrhunderts als Maschine, Skulptur, Möbel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug*. Gotinga: Edition Re, 1998.

Bruce, J. *Travels to discover the source of the Nile*. Edimburgo: J. Ruthven, 1768-1773.

Bruguière, P., Speranza, G. (ed.). *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale. Catalogue de l'exposition du 29 mai au 29 août 1999*. París: Cité de la musique y Musée de la Musique, 1999.

Bruhn Jensen, K. "El sonido de los medios". *Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 34, 2010, 15-23.

Bruni, A., Gallay, J. *Un inventaire sous la terreur*. París: Georges Charmerot imprimeur-éditeur, 1890.

Buchner, A. *Les instruments de musique populaires*. Praga: Grund, 1969.

— *Musical Instruments through the Ages*. Londres: Penguin Books, 1961.

Buckley, A. "Representations of musicians in medieval Christian iconography of Ireland and Scotland as local cultural expression". En McIver, K. A. *Art and music in the early modern period*. Ashgate, 2003.

Bueno Camejo, F., Hidalgo Delgado, F. "El sistema musical pitagórico y la propuesta áurea en la arquitectura: El Erecteión". *EGE: revista de expresión gráfica en la edificación*, nº 1, 1999, 22-25.

Buhle, E. *Das Glockenspiel in den Hiniaturen des frühen Mittelalters*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.

— *Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Eittelalters*, t. I: *Die Blasinstrumente*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

Bunting, E. *A General Collection of Ancient Irish Music*, t. I. 1ª ed. Londres: The author, 1796.

Buonanni, F. *Gabinetto armonico pleno d'instromenti sonori*. Nueva York: Dover Ed., 1964.

Byron, J. *Narrative of the Honourable John Byron*. Londres: Printer for S. Baker and G. Leigh, 1768.

Caamaño Martínez, J. M. *Contribución al estudio del gótico en Galicia*. Valladolid: Sever-Cuesta y Universidad de Valladolid, 1962.

— “Pervivencias y ecos del Pórtico de la Gloria en el gótico gallego”. En *Actas Simposio Internacional sobre o Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago de Compostela, 1991, 439-445.

Calahorra Martínez, P. *Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza: Librería general, 1977.

— *La música en Zaragoza, siglos XVI-XVII*, vol. 2. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1978.

—, Lacasta, J., Zaldívar, A. *Iconografía musical del románico aragonés*. Zaragoza, 1993.

Calvo-Manzano, M. R. “Analogías metafóricas entre la composición de una obra arquitectónica y la composición de una obra musical”. *Música y Educación*, año XIX, nº 66, 2006, 75-90.

— “La presencia del arpa en la Zarzuela y en la ópera españolas: de Manuel Penella a Cristóbal Halffter”. *Revista Interdisciplinar científico-humana*, nº 5, 2003, 343-347.

— *El ABC del arpa*. Madrid: Real Musical, D. L. 1990.

— *El arpa en el Barroco español*. Madrid: Alpuerto, 1992.

— *El arpa en el Renacimiento español*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

- *El arpa en la obra de Haendel*. Madrid: ARLU, 2004.
- *El Arpa en la obra de Mozart*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1991.
- *El libro de cuentos de técnicas ARLU: el arpa tiene ángel*. Madrid: ARLU, 2002.
- *Los guitarristas Lucas Ruiz de Ribayaz Luz y Norte Musical*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.
- *Quinteto para arpa y cuarteto de cuerda de José María Franco*. Madrid: Real Musical, 1993.
- *Técnicas ARLU*. Madrid: ARLU, 2000.
- *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*. Madrid: Alpuerto, 1987.
- (ed.). *El arpa románica en el camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid: Gráficas Arabí, 1999.
- (ed.). *Memoria y Actas del V Concurso Internacional de Arpa "Arpista Ludovico"*. Madrid: ARLU, 2006.
- , Prieto Marugán, J. *El arpa en la obra de Cervantes. Don Quijote y la Música Española*. Junta de Castilla y León, 1999.
- Camacho Díaz, G. "Arpa y simbolismo entre los nahuas de la Huasteca potosina". *Heterofonía: revista de investigación musical*, nº 129, 2003, 95-106.
- , Tiedje, K. "La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos". *Anales de Antropología*, vol. 39-II, 2005, 119-150.
- Camarero, C., Garrido, M. J. *Marketing del patrimonio cultural*. Madrid: Pirámide, 2008.

Camón Aznar, J. "El Beato de Gerona". *Goya*, nº 128, 1975, 70-81.

— *Pintura medieval española. Summa Artis*, vol. XXII. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1966.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Madrid: Visor Libros, 1993.

Cancionero de Ramón de Llabia. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1945.

Canellas-López, A., San Vicente, A. *Aragón roman*. Yonne: Zodíaque, 1971.

Cantalapiedra, C. "La arquitectura y la música tienen en común el factor tiempo, una cuarta dimensión". *Nuestro tiempo*, nº 660, 2010, 84-87.

Capote, T. *El arpa de hierba*. Anagrama, 2003.

Cárdenas Montes, M. *Arpa, ave fénix de la música*. México, D. F.: Imprenta Venecia, 1978.

Carles Arribas, J. L., Palmese, C. "Música y Arquitectura". *Scherzo: Revista de música*, nº 193, año XX, 2005, 113-133.

Carpentier, A. *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza, 1998.

— *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza, 2007.

Carreira, X. M. "Reseña bibliográfica de M. R. Calvo-Manzano: El arpa en el Barroco español". *Revista de musicología*, vol. XVIII, 1-2, 1995, 365-376.

Carreras, J. J. "Hijas de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas". *Il Saggiatore Musicale*, nº 1, 2001, 121-169.

Carrillo de Huete, P. *Crónica del Halconero de Juan II*. Madrid: Espa-

sa-Calpe, 1946.

Casares, E. (coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, 2002.

Casona, A. *La hora de la fantasía*. Montevideo: Boletín 24 el Centro de Divulgación de Prácticas Escolares, 1942.

Castelli, E. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: El Árbol del Paraíso Ediciones Siruela, 2007.

Catalán Menéndez-Pidal, B. *Poema de Alfonso XI: Fuentes, dialecto, estilo*. Madrid: Ed. Gredos, 1953.

Catálogo monumental de Navarra, vol. II. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1982.

Cermeño, S. "El arpa en el siglo xx". *Doce notas: revista de información musical*, 1987, 29-30.

Cernuda, L. *Antología Poética*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.

— *Intermedio (fragmentos para una poética)*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

— *Obra completa*, vol. II. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1994.

Cerone, P. *El Melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Nápoles: Impreso por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Cervantes, E. *Historia del arpa*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1885.

Cervelli, L. *Mostra di antichi strumenti Musicali. Catalogo. Teatro Comunale 1963-1964*. Módena: Comune di Modena, 1963-1964.

Chalon, J. *Chère Marie-Antoinette*. París: Librairie Académique Perrin, 1988.

Chantre y Herrera, P. J. *Historia de la misión de los indios Mainas y de otras muchas naciones*. Madrid: Imprenta de A. Avrial, 1901.

Chappell, W. *Popular music of the olden time*, vol. 1. Nueva York: Dover, 1965.

Charnasse, H., Vernillat, F. *Les instruments à cordes pincées*. París: Presses Universitaires de France, 1970.

Chase, G. *The Music of Spain*. Nueva York: WW Norton and Co., 1941.

Chevalier, J., Gherbrant, A. *Dictionnaire des Symboles*. París, 1969.

Chouquet, G. *Le Musée du Conservatoire national de Musique. Catalogue raisonné des Instruments de cette collection*. París: Firmin-Didot frères, 1875.

Chronica Adefonsi imperatoris. Madrid: Escuela de Estudios Medievales y CSIC, 1950.

Cid, C. "La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas". En *España en la crisis del arte europeo*. Madrid: Casa de Velázquez, 1968, 61-78.

Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. N.C.L., 1998.

Claparède, E. *Psicología del niño y pedagogía experimental*. Madrid, 1916.

"Claroscuros: Del inexistente patrimonio musical español". *Melómano: la revista de música clásica*, vol. 14, nº 142, 2009, 76-77.

Clemencic, R. *Old Musical Instruments*. Londres: Octopus Books Limited, 1968.

Clement, P., Devaere, H. X. *Harps: History, Playing Technique, Music and Construction of the Cross Strung Chromatic Harp*. Ontario: Philippe, S. R. L., 1998.

Coba Andrade, C. A. "Instrumentos musicales ecuatorianos". *Sarance*, nº 7, 1979, 70-95.

— *Instrumentos musicales populares registrados en Ecuador*, vol. II. Otavalo (Ecuador): Instituto Otavaleño de Antropología, 1981.

Cobrerros, J., Morin. J. P. *El camino iniciativo de Santiago*. Barcelona: Ed. 29, 1976.

Collaer, P., Vander Linden, A. *Atlas historique de la Musique*. Bruselas: Elsevier, 1960.

Collet, H., Villalba, L. "Contribution a l'étude des 'Cantigas' d'Alphonse le Savant". *Bulletin Hispanique*, t. 13, nº 3, 1911, 270-290.

Colman, A. *The Paraguayan Harp form Colonial Transplant to National Emblem*. Music Word Media Group, 2012.

Conde López, R. M. "El arpa en Cantabria en el siglo XII". *Revista de musicología*, vol. 32, nº 2, 2009, 181-191.

Cone Bryant, S. *El arte de contar cuentos*. Barcelona: Hogar del libro, 1983.

Constant, P. *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790*. París: Société Francaise de Musicologie y Heugel et Cie, 1975.

— *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*. París: E. Sagot, 1893; Ginebra: Minkoff Reprint, 1971.

"Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial". *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 47, año XII, febrero de 2004, 120-122.

Corominas, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Ed. Gredos, 1974.

Costales, A., Peñaherrera de Costales, P. *El quishibuar o el árbol de dios*. Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, 1966.

Cotte, R. *La musique maçonnique et ses musiciens*. Le Mans: Éditions du Borrégo, 1987.

Courteau, M-L. "Harp". En Shepherd, J., Horn, D., Laing, D., Oliver, P., Wicke, P. (eds.). *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 2. Bath: Continuum, 2003, 427-437.

Crane, F. *Extant medieval Musical instruments. A Provisional Catalogue by types*. Iowa: University of Iowa Press, 1972.

Crónica de D. Álvaro de Luna: Condestable de Castilla, Maestre de Santiago. Madrid: Edición y Estudio de Juan de Mata Carriazo y Arroquia y Espasa-Calpe, 1940.

"Crónica de Jaime I el Conquistador". *Collecció Popular Barcino*, vol. XII. Barcelona: Ed. Barcino, 1926.

"Crónica del rey don Alfonso el Onceno". En *Biblioteca de Autores Españoles. Crónicas de los Reyes de Castilla*, vol. LXVI, t. I. Madrid: Atlas, 1953.

Crozet, R. "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur les traces d'un sculpteur". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, nº 1, t. XI, 1968, 53.

— *L'art roman en Poitou*. Henri Laurens éditeur, 1948.

— *L'art roman*. Quadrige, 1996.

Cucuel, G. *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. París: Librairie Fichbacher, 1913.

Cumming, R. *Art*. Londres: Penguin Group, 2005.

Darío, R. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1971.

Davidson, H. *Diccionario folclórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*, vol. I. Bogotá: Banco de la República y Departamento de Tall, 1970.

Davy, M. M. *Initiation à la symbolique romane (XI^e siècle)*. París: Ed. Flammarion, 1964.

De Berceo, G. *El Duelo de la Virgen*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003.

— *Los Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Castalia, 2006.

— *Vida de San Millán de la Cogolla*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003.

— *Vida de Santo Domingo de Silos*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003.

De Bonafons, L-A. (Abbé de Fontenai). *Dictionnaire des artistes ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs, imprimeurs, horlogers et mécaniciens*, t. I y II. París: Chez Vincent, 1776.

De Bono, E. *El pensamiento creativo*. Barcelona: Paidós, 1995.

De Cabezón, H. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de A. de Cabezón*. Madrid: Casa de Francisco Sánchez, 1578.

De Chantoizeau, R. *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses, amateurs et maitres de musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre*. París, 1785.

De Chía, J. *La Música en Gerona. Apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380, hasta mediados del siglo XVIII*. Gerona: Imprenta y Librería de Paciano Torres, 1886.

De Coussemaker, Ch. E. (ed.). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. París: Durand, 1864-76.

— “Essai sur les instruments de musique au Moyen Âge”. *Annales Archéologiques*, vol. III, 1845, 76-88, 147-155, 269-282; vol. IV, 1846, 25-39, 94-101; vol. VI, 315-323; vol. VII, 92-100, 157-165, 242-250, 326-329; vol. VIII, 1848, 241-250; vol. IX, 1849, 289-297; vol. XVI, 1856, 98-110.

De Covarrubias Orozco, S. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Barcelona: Edición de Martín de Riquer, 1943.

De Gaula, A. *Libros de Caballerías*. Madrid: Atlas, 1963.

De la Calle, R., Romero Moreno, A. “Música y arquitectura: la acústica en los espacios sacros de la Comunitat Valenciana”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 90, 2009, 11-32.

De la Vega, P., Martínez, J. M. (prods.). *Ecos de cifras* [CD-Rom]. Madrid: Verso, 2000.

De Mena, J. *El Laberinto de Fortuna o las Trescientas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

De Milán, L. *El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536.

De Orellana Rojas, J. "Relaciones entre Música y Arquitectura en la Pedagogía Musical". *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, nº 11, 2006, 563-578.

De Persia, J. (coord.). *El Patrimonio Musical de Extremadura*. Madrid: Ediciones de la Coria y Fundación Xavier de Salas, 1993.

De Riquer, M. (ed.). *Libre dels feyts del Rey en Jacme*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1972.

De Rojas, F. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 2012.

De Santa María, T. *Arte de Tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

De Torres, J. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte o un bajo figurado*. Madrid: Arte Tripharia, 1983.

De Ulloa, P. *Música universal, o principios universales de la música*. Madrid: Imprenta de Música por Bernardo Peralta, 1717.

De Valera Mosén, D. *Crónica de los Reyes Católicos*. Madrid: Edición y Estudio por Juan de Mata Carriazo, 1927.

De Vega, L. *La Dorotea*. Madrid: Edición de Américo Castro, 1632.

De Wald, E. T. *The Illustration of the Utrecht Psalter*. Princeton: Princeton University Press, 1932.

— *The Sttutgarter Psalter*. Princeton: Princeton University Press, 1950.

Debidour, V-H. *Le bestiaire sculpté en France*. París: Arthaud, 1961.

Defourneaux, M. *Les français en Espagne aux XI^e et XII^e siècles*. París: Presses Universitaires de France, 1949.

Del Barrio Lorenzot, F. *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*. México: Secretaría de Gobernación, 1920.

Del Castillo, A. *El pórtico de la Gloria*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1949.

Del Encina, J. *Cancionero de Juan del Encina*. Madrid: Real Academia Española de la Lengua, 1928.

Del Río, A. "El arpa y la chirumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva". En Strosetzki, Ch. (coord.). *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Madrid: Vervuert e Iberoamericana, 2001, 1087-1097.

Delgado, J. M., Llopis, P. "El arpa barroca de Canarias". *Doce notas: revista de información musical*, nº 31, 2002, 30.

— "Recuperación del arpa misional o la repetición de la utopía que no fue". *Doce notas: revista de información musical*, nº 31, 2002, 27-29.

— "La aventura de construir arpas antiguas". *Doce notas: revista de información musical*, nº 7, 1997, 16-18.

Denis, V. *La représentation des instruments de musique dans les arts figurés du x^e siècle en Flandres et en Italie*. Bruselas: Institut Historique beige de Rome, 1941.

Derricke, J. *Imagen de Irlanda*. Londres, 1581.

Desclot, B. *Crónica del Rey En Pere e dels seus antecessors passats*. Barcelona: Edición de J. Coroleu, 1885.

Desmayes, J. *Les civilisations de l'Orient ancien*. París: Arthaud, 1969.

Devaere, H. "An Organological Study of Baroque Double Harps in Spain and Italy". En *Zur Baugeschichte der Harfe*. Harz: Bankenbug, 1992.

Devoto, D. "La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana". En *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: CSIC, 1958-61, 211-222.

Devries, A. "Sébastien Érard un amateur d'art du début du XIX^e siècle et ses conseillers". *La Gazette des beaux-arts*, 1981, 78-86.

Di Lullo, O. *Cancionero Popular de Santiago del Estero*. Tucumán, 1941.

Diagram Group. *Musical instruments of the world*. Londres: Paddington Press, 1976.

Díaz de Guereñu Ruiz de Azúa, J. M. "El crítico de los muchos oficios". *Revista de libros*, nº 76, 2003, 32.

Díaz Ramos, R. "El patrimonio musical como objeto de estudio cambiante: la necesidad de estudiar el pasado". En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* [CD-ROM]. Salamanca: Sociedad de Etnomusicología, 2008.

Díaz, M. C. "La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis". En *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978, 163-184.

Díaz-Plaja, G. *Antología Mayor de la Literatura Española*, vol. I. Barcelona: Ed. Labor, 1958.

Diccionario de autoridades. Madrid: Real Academia Española de la Lengua, 1726-1739.

Diderot, D., Le Rond D'Alembert, J. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*. París: Briasson, 1751-1765.

Didier, B. *La musique des Lumières*. París: P. U. F. Écritures, 1985.

Diez de Gimes, G. *El Victorial. Crónica de Don Pero Niño, Conde de Buelna*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.

Directory of Music Research Libraries. RISM Series C. Iowa City: Universidad de Iowa, 1967-1972; Kassel: Bärenreiter, 1975-1979; Kassel: Bärenreiter, 1983.

Dobronic-Mazzoni, R. *The eternal harp: a Musical and Cultural Historical Study*. Zagreb: Golden marketing, 2002.

— *The Harp*. Zagreb: Graficki zavod Hrvatske, 1989.

Doehaerd, R. *Occidente durante la Alta Edad Media. Economías y Sociedades*. Barcelona: Ed. Labor, 1974.

Domené López, J. A. *El arpa en la antigua Grecia*. Madrid: ARLU Ediciones, 2007.

Domínguez Bordona, J. *Ars Hispaniae*, vol. XVIII: *Miniatura*. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1962.

— *La Miniatura española*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1930.

Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

Donadoni, S. *Storia della letteratura egiziana antica*. Ed. Nuova Accademia, 1959.

Donnington, R. *Los instrumentos de música*. Madrid: Alianza, 1970.

Donostia, J. A. "Instrumentos de música popular española". *Anuario Musical*, nº 2, 1947, 105-150.

— "Instrumentos musicales del pueblo vasco". *Anuario Musical*, nº 7, 1952, 3-49.

Droysen-Reber, D. *Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums*. Berlín: Staatliches Institut für Musikforschung, 1999.

Duckles, V. *Music Reference and Research Materials*. 3ª ed. Nueva York: Free Press, 1974.

Dufourcq, N. *Documents inédits relatifs à l'Orgue français: extraits des archives nationales, départementales, municipales, paroissiales, notariales et des bibliothèques (XIV^e-XVIII^e siècles)*. París: Publications de la Société Française de Musicologie y Librairie E. Droz, 1934.

— *Histoire de la musique religieuse: des origines à nos jours*. París: Presses Universitaires de France, 1957.

— *La Música: Los hombres, los instrumentos, las obras*. Barcelona: Ed. Planeta, 1971.

Dugot, J. "La facture de la harpe Parisienne à la fin du XVIII^e siècle". En *Instrumentistes et luthiers Parisiens XVII^e-XIX^e siècles. Ouvrage collectif rédigé par Florence Getreau*. París: Hachette, 1988, 254.

Dupont, J., Grudi, C. *Les grands siècles de la peinture. La peinture gothique*. París: Ed. Skira, 1954.

Durliat, M. *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*. Mont-de-Marsan: Comité d'Etudes sur l'Histoire de l'Art de la Gascogne, 1990.

— *L'art roman en Espagne*. París: Les editions Braun et cie, 1962.

Edwin Wethey, H., Rathfon Post, Ch. *A History of Spanish painting*. Nueva York: Harvard University Press-Krauss Reprints, 1970.

Eguia, J., Portilla, N. J. *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, t. II. Vitoria: Publicaciones del Obispado y de la obra cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria, 1968.

El arpa en Castilla y León. Madrid: ARLU Ediciones, 2008.

“El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”. *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1979, 271 y ss.

El siglo xv valenciano. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia y Dirección General de Bellas Artes, 1973.

Elizagaray, M. A. *El poder de la literatura infantil para niños y jóvenes*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1976.

Ellis, O. *The Story of the Harp in Wales*. Cardiff: University of Wales Press, 1991.

Enciclopedia della Musica Rizzoli-Ricordi. Milán: Rizzoli Editore, 1972.

Enciclopedia Universal del Arte. Barcelona: Ed. Plaza et Janés, 1978.

Engel, C. *A descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*. Londres: Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode, 1874.

Engel, H., Honolka, K., Netil, P., Reinhard, K., Stäblein, B. *Historia de la Música*. Madrid: Ed. Edaf, 1974.

Enrique Cetrangolo, A. “Del arpa de Viggiano al organito porteño, músicos ambulantes y ópera”. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, nº 14-15, 2009, 596-621.

Enrique Cetrangolo, A. "El arpa a través de los tiempos". *Ritmo*, vol. 3, nº 34, 1931, 2-5.

Enríquez del Castillo, D. *Crónica del rey Don Enrique IV*. Madrid: Atlas, 1953.

Erlanger, R. *La musique árabe*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

Espitaleta, L. "La función de las bibliotecas nacionales en torno a la preservación, investigación y difusión del patrimonio musical". En *Biblioteca y patrimonio musical: memorias del Segundo Coloquio Colombo-Francés de Bibliotecas Públicas*, 2005, 14-26.

Esses, M. *Dances and Instrumental Differences in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Nueva York: Pendragon Press, 1992, 185-234.

Etimologías. San Isidoro de Sevilla. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

Farmer, H. G. *Studies in Oriental Musical Instruments*. Londres: Reeves, 1931.

— *A History of Arabian Musik to the 13th*. Londres: Century, 1929.

Fernández de Huete, D. *Compendio numeroso de cifras armónicas con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Madrid, 1702-1704.

Fernández de la Cuesta, I. "La Musicología y el Patrimonio Musical en España". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, nº IX, 1993, 105-111.

Fernández de Oviedo, G. *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan e officios de su casa e servicio ordinario*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1870.

Fernández Duro, C., Serrano Fatigatti, E. *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII*. Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales, 1901.

Fernández, J. "El arpa: eco de los siglos". *Doce notas: revista de información musical*, nº 7, 1997, 14-16.

Fernández-Ladreda, C. "Iconografía musical de la catedral de Pamplona". En *Música de la Catedral de Pamplona*. Pamplona: Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, 1985, 5-34.

Ferrière, A. (ed.). *Emmanuel Ceysson. Divertissements à la française* [CD-ROM]. Egan Records, 2005.

Fétis, F. J. *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*. París: Librairie Firmin Didot Frères, 1867.

Fett, H. *Musik-Instrumenter. Katalog*. Kristianía: Nork folcemuseum, 1904.

Filgueira Valverde, X. "Rosalía de Castro e a música". En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (I)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega y Universidade de Santiago de Compostela, 1986, 33-56.

Fleury, E. *Les instruments de musique sur les monuments du Moyen-Age du Département de l'Aisne*. Laon: Impr. de A. Cortilliot, 1882.

Flood, W. H. G. *The Story of the Harp*. Londres: The Walter Scott Publishing Co., 1905.

Folk Harp Journal, nº 59, invierno de 1987.

Fouques, B. "La sombra de Cristóbal Colón en el arpa de Alejo Carpentier". En Canavaggio, J., Darbord, B. (dirs.). *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*. Caen: Université de Caen, 1991, 55-64.

Fox Stranways, A. N. *The Music of Hindostan*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

Franco Mata, M. A. *Escultura gótica en León*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún y CSIC, 1976.

Freire, M. E. "Música e iconografía musical". En *Laberintos*. Diputación General de Aragón, 2002.

Frías, B. *Tradiciones históricas (República Argentina)*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1924.

Fubini, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza, 2005.

Fulton, Ch. A. "The Arpa Doppia in Seventeenth Century Naples: An Introduction". *American Harp Journal*, 1986, 36-37.

Furlong, G. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1945.

Gabry, G. *Anciens instruments de musique*. Budapest: Gyorgy Gabry Editions, 1969.

Gaibrois de Ballesteros, M. *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, t. I-III. Madrid, 1922-1928.

Galeote, E. "Arpa Solutions: mezclando ficción y realidad". *Andalucía Económica*, nº 185, 2007, 74.

Galilei, V. *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile fiorentino della musica antica et della moderna*. Florencia: Impreso por Giorgio Marefcotti, 1581.

Gallego, A., Sopeña, F. *La Música en el Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

Gallini, F. *Museo degli Strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano. Catalogo*. Milán: Comuni di Milano, 1963.

Gallop, R. "The Music of Indian México". *Musical Quarterly*, vol. XXV, 1939, 210-225.

Galpin, F. W. *A Textbook of European Musical Instruments*. Londres: Benn, 1937.

— *Old English Instruments of Music: their history and character*. Londres: Methuen, 1965.

— *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors: The Babylonians and Assyrians*. Baden-Baden: Valetin Koerner, 1972.

Gamillscheg, E. "Romania Germanica: Sprach und Siedlungsgeschichte der Germanen anf dem Boden des alten Römerreiches". En *Die ältesten Berührungen, die Franken, die Westhgoten*, vol. I. Berlín: Walter de Gruyter, 1934.

Garay, J. C. "Patrimonio musical: reflexiones de un melómano". En *Biblioteca y patrimonio musical: memorias del Segundo Coloquio Colombo-Francés de Bibliotecas Públicas*. Bogotá: Embajada de Francia en Colombia, 2005, 96-100.

García de Cortázar, J. A. *La época medieval en Historia de España Alfaguara*, vol. II. Madrid: Alianza, 1973.

García Guinea, M. A. *El arte románico en Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1961.

— *El románico en Santander*, vol. I y II. Santander: Ed. Librería Estudio, 1979.

García Lorca, F. *Homenajes; Varia; otras prosas*. RBA Coleccionables, 1998.

García Matos, M. "Instrumentos musicales folclóricos de España". *Anuario Musical*, XI, 1956, 123-163.

García Sánchez, M.C. "Ficción y realidad en el arpa de David". En De la Granja, A., Martínez Berbel, J. A. (coords.). *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, vol. 1. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996, 259-270.

García Villada, E. "El código de Roda recuperado". *Revista de Filología española*, nº XV, 1928, 113-130.

García-Orea, A. "El asno arpista y el avaro". En *Animalario peregrino*. Madrid: Ediciones Eneida, 2004, 112-113.

Garfias, R. "The Venezuelan Harp". *Folk Harp journal*, nº 24, 1979, 13-18.

Garnier, F. *Le langage de l'image au Moyen Age*. París: Le Léopard d'Or, 1982.

Garrido, I. "La motivación escolar: Determinantes sociológicos y psicológicos del rendimiento". En Mayor, J. (dir). *Sociología y Psicología social de la Educación*. Madrid: Anaya, 1986, 122-151.

Garzón Martínez, A. *La fantasía en el niño*. Madrid: La autora, D. L. 1977.

Garzón Céspedes, F. *El arte escénico de contar cuentos*. Ed. Frakson, 1991.

Gaya Nuño, J. A. *El románico en la provincia de Soria*. Madrid: CSIC, 1946.

Geiringer, K. "Der Instrumentenname Quinterne und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und des Colascione". *Archiv für Musikwissenschaft*, 6, 1924, 103-110.

— *Instruments in the History of Western Music*. Londres: G. Allen and Unwin, 1978.

Gembero, M. "El Patrimonio Musical español y su gestión". *Revista musicología*, nº 28, 2005, 135-181.

Gerbert, M. *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, vols. I y II. Typis San Blasianis, 1774.

— *Scriptores ecclesiastici di Musica Sacra Potissimum*. Typis San Blasianis, 1784.

Gerold, T. *Histoire de la Musique: des origines à le fin du XIV^e siècle*. París: H. Laurens, 1936.

— *La Musique au Moyen Age*. París: Librairie Honoré Champion, 1932.

Getreau, F. *Aux origines du musée de la Musique: Les Collections Instrumentales du Conservatoire de París 1793-1993*. París: Éditions Klincksieck R. M. N., 1996.

Gevaert, E. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, vol. I y II. Gante: Typ. C. Annoot-Braeckman, 1881.

Glattauer, A. *Dictionnaire du répertoire de la harpe*. París: CNRS, 2003.

Gombau, G. *Apunte bético*. California: Northern California Harpist's Association, 1951.

Gómez Moreno, M. "El arte árabe español hasta los almohades". En *Ars Hispaniae*, vol. III: *Arte mozárabe*. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1951.

— *El arte románico español*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.

Gómez Muntané, M. C. *La música en la casa real catalano-aragonesa*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

— *La música medieval*. Barcelona: Dopesa, 1980.

González López, W. *Escribir para niños y jóvenes*. La Habana: Ed. Gente Nueva, 1983.

González Garcés, M. *La Coruña*. León: Ed. Everest. 1968.

González, F. "Arte Musical: Arquitectura del Cosmos". *Simbolismo y Arte*. Zaragoza: Ed. Libros del Innombrable, 2004.

Gosálvez Lara, C. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995.

Gourdet, G. *Les instruments à vent*. París: Presses Universitaires de France, 1967.

Goycoolea Prado, R. "Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental". *Política y sociedad*, vol. 44, nº 3, 2007, 13-38.

Grabar, A. *El primer arte cristiano*. Madrid: Ed. Aguilar, 1966.

Grahl, U., Steiner, R. *La sabiduría de los cuentos de hadas*. Ed. R. Steiner, 2003.

Gregorio Prieto, G., Ruiz Silva, C. *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda: ensayo*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1979.

Grenón, P. *Nuestra primera música instrumental: datos históricos*. Buenos Aires: Librería la Cotizadora económica de E. Perrot, 1929.

Griffith, R. *Llyfr Cerdd Dannau*. Caernarfon: Cwmni y Cyhoeddwy Cymreig, 1913.

Griffiths, A. "El arpa de una orden: the Single-Strung Harp in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". *American Harp Journal*, vol. IX, nº 2, 1983, 10-26.

— “John Parry”. *American Harp Journal*, vol. VIII, nº 2, 1981, 11-25.

Grimal, P. *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989, voz “quirón”, 462.

Grove’s Dictionary of Music and Musicians, t. I-IX. Londres: Macmillan, 1954; Supplement, 1961.

Gudiol Ricart, J. *Ars Hispaniae*, vol. IX: *Pintura Gótica*. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1955.

—, Gaya Nuñoa, J. A. “Arquitectura y escultura románicas”. *Ars Hispaniae*, vol. V. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1948.

“Guía práctica del melómano: El arpa”. *Melómano: la revista de música clásica*, vol. VIII, nº 72, 2003, 50-53.

Hamel y Hurlimand. *Enciclopedia de la Música*, vol. I-III. Barcelona; México: Ed. Grijalbo, 1970.

Hamilton, J. P. *Travels through the Interior Provinces of Columbia*. Londres: John Murray, 1827.

HARPE: Méthodes - Traités - Dictionnaires et Encyclopédies - Ouvrages généraux [1636-1803]. Courlay: Éditions Fuzeau, 2002.

“Harps in the Baroque Era”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, XC, 1964, 59-75.

Harrison F., Rirmer, J. *European Musical Instruments*. Londres: Studia Vista, 1964.

Harrison, F., Harrison, J. “Spanish Elements in the Music of Two Maya Groups in Chiapas”. *UCLA Selected Reports*, vol. I, nº 2, 1968, 2-44.

Hassaurek, F. *Four Years among Spanish-Americans*. Nueva York: Hurd and Houghton, 1868.

Hayes, G. R. *Musical Instruments and their Music 1500-1750*. Londres: Oxford University Press, 1930.

Hechos del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.

Heinitz, W. *Instrumentenkunde*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929.

Henche, I. *La educación en valores a través de los cuentos de hadas*. Madrid: CPR de Vallecas, 1998.

Hennebelle, D. "Nobles, musique et musiciens á París á la fin de l'ancien Régime: les transformations d'un patronage séculaire". *Revue de musicologie*, nº 2, 2001, 395-418.

Hernández Hernández, F. *El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.

Hernández, J. *El gaucho Martín Fierro. La Vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2006.

Hickhann, H. *Das Portativ: Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel*. Kassel: Bärenreiter, 1936.

Hickmann, E. *Musica Instrumentalis. Studien zur Klassifikation des Musik-instrumentariums in Mittelalter*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1971.

Hidalgo Ogayar, J. "Cantoriales de la Catedral de Jaén del primer tercio del s. XVI". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 72-73, 1972, 9-56.

Hilarón, E. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Beltrán, 1860.

Historia de la música occidental. Madrid: Alianza, 2008.

Huergo Cardoso, H., Moreno Villa, J. *Temas de arte: selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura, y música (1916-1954)*. Valencia: Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.

Iglesias Martínez, N. "Documentación musical: un patrimonio bibliográfico en gran parte desconocido". En *El libro como objeto de arte: actas del I Congreso Nacional sobre Bibliofilia, Encuadernación Artística, Restauración y Patrimonio Bibliográfico*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz y Fundación Municipal de Cultura, 401-410.

Insausti, G. "El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda". *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 20, nº 1, 2004, 63-93.

Instrumentos musicales del Perú. Lima: Museo de la Cultura, 1951.

Isnard, R. "Anciens instruments de musique". *Revue hispanique*, vol. XLIII, 1918, 559-560.

Jacques, Y. "La harpe à renforcement de Krumpholtz". *Bulletin de l'Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, 1994, 6-15.

Jacquot, A. *Dictionnaire pratique et raisonné des Instruments de Musique Anciens et modernes*. París: Librairie Fischbacher, 1886.

Jambou, L. "Andrés Lorene, Compositeur. Essai d'identification de la tablature du Ms. M. 1.358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid". *Mélanges Casa de Velázquez*, vol. XII, 1976, 251-269.

— "La lutherie à Madrid à la fin du ^{xvii}e siècle". *Revista de musicología*, vol. IX, nº 2, 1986, 427-52.

— "Arpistas en la Catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo ^{xviii}: del testamento de Diego Fernández de Huet a su música". *Revista de musicología*, vol. XXIII, nº 2, 2000, 565-577.

Jargy, S. *La Musique arabe*. París: Presses Universitaires de France,

1977.

Jarman, A. O. H. "Telyn a Chrwth: Harp and violin". *Llén Cymru*, vol. VI, 1960-1961, 154-175.

Játiva, J. M. "Nueva Orleans: música y arquitectura". *Lars: cultura y ciudad*, nº 2, 2005, 20-25.

Jensen, S. "Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado". En Villanueva, C. (ed.). *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago, 1988, 119-171.

Jobernardi, B. *El Tratado de la mussica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1634. Manuscrito 8931.

Jones, E. *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* [en línea]. Londres: The Author, 1808. Disponible en web: <<http://www.archive.org/details/MusicalAndPoeticalRelicksOfTheWelshBards>>.

Jukovski, V. "L'Arpa eólica (fragment)". *Faig arts*, nº 21, 1983, 19-26.

June Bradley, C. *Music Collections in American Libraries: A Chronology*. Detroit: Info Coord., 1981.

Kaltenbach, F. "Kozolec - Arpa con cuerdas de madera". *Revista de arquitectura y detalles constructivos*, nº 3, 2004, 254.

Kastner, J. G. *La harpe d'Eole et la Musique Cosmique: Etudes sur les rapports des phenomenes sonores de la nature avec la science et l'art, suivies de Stephen ou la Harpe d'Eole, grand monologue lyrique avec choeurs*. París: G. Brandus, Dufour et Cie, 1856.

Kastner, M. S. "A harpa em Portugal (Séculos XIV-XVII)". *Boletim da Associaçao Portuguesa de Educaçao Musical*, 1984, 42-43.

— *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Editorial Ática, 1941.

— “Harfe und Harfner in der iberischen Musik des 17 Jahrhunderts”. En *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*. Copenhagen: Ed. B. Hjelmberg and S. Sorensen, 1962, 165-72.

— *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi*. Milán: Suvini Zerboni, 1972.

Kendall, A. *The world of musical instruments*. Londres: Hamlyn, 1972.

Kenyon de Pascual, B. “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (parte II)”. *Revista de musicología*, vol. VI, 1983, 299-308.

Kinsky, G. *Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Cöln. Katalog*. Colonia: Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel, 1910.

Kircher, A. *Musurgia Universalis*. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

Kluge, F. *Etymologisches wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlín: De Gruyter, 1967.

Kogan, N., Wallace, M. A. *Modes of thinking in Young children. A study of the creativity-intelligence distinction*. Nueva York: Oxford University Press, 1965.

Konhäuser, R. (ed.). *Orchester Probespiel Harfe*. Germany: Schott, 1994.

La creatividad en el contexto escolar: estrategias para favorecerla. España: Ediciones Pirámide, 2003.

La Cultura de la Conservación. Madrid: Fundación Cultural Banesto, 1993.

La gestión del patrimonio cultural: la transmisión de un legado. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2002.

Lacárcel, J. *Psicología de la Música y la Educación Musical*. Madrid: Visor, 1995.

Lacarra Ducay, H. C. *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra y Institución Príncipe de Viena, 1974.

Lacarra, J. M. "Textos navarros del código de Roda". En *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*. Zaragoza: CSIC y Escuela de Estudios Medievales, 1945, 193-284.

Lafuente Ferrari, E. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Ed. Tecnos, 1953.

Lamaña, J. M. "Els instruments musicals en un tríptic aragonés de l'any 1390". *REM*, vol. I, 1981, 10-69.

— "Los instrumentos musicales en la España medieval". *Miscellanea Barcinonensia. Revista de Investigación y alta cultura*, nº 23, 1972, 59-85; nº 25, 1974, 67-98.

— "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona: Ensayo musicológico sobre el techo de una Capilla". *Miscellanea Barcinonensia. Revista de Investigación y alta cultura*, nº 21, 1969, 21-82; nº 22, 1969, 43-64.

— "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona". *Anuario Musical*, vol. XXIV, 1969, 9-122.

"Las culturas como patrimonio". *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 47, año XII, febrero 2004, 3.

Latorre Moya, J. M. "La objetualización musical como proyecto histórico". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 21, nº 1, 2005, 189-195.

Lavignac, A. *Encyclopédie de la Musique, et dictionnaire du Conservatoire*, vols. IV y VIII. París: Librairie Delagrave, 1927-1931.

Lavoix, H. *Histoire de la Musique*. París: Librairies-impr. réunies, 1884.

— La musique dans l'imagerie des Moyen Age. *París: Pottier de Lalaine*, 1875.

Lecoy, F. *Recherches sur le Libro de Buen Amor*. París: Droz, 1938.

Lénars, R. "La harpe chromatique et sa technique". En Lavignac, A. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París: 1920-1931, 1968-1971; *American Harp Journal*, vol. XIII, nº 2, 1991, 42-7; x6i/3, 1992, 22-8.

Leon Tello, F. J. *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: CSIC e Instituto español de Musicología, 1962.

Leroi-Gourhan, A. *El amanecer de Arte Europeo*, 1982.

Leveque Jean, J., Menent, N. "La Peinture islamique et indienne". *Histoire generale de la peinture*, vol. 26. París: Ed. Rencontre Lausanne, 1967.

Lewis, J., Oliver, E. *Ángeles de la A a la Z*. Océano, 2007.

Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus, vol. I. Santiago de Compostela: CSIC e Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1944.

Libro de Alexandre. Madrid: Castalia, 2007.

Libro de Apolonio. Madrid: Cátedra, 1999.

Lichtheim, M. *Ancient Egyptian Literature*, vol. I. Londres: University of California Press, 2006.

Livermore, A. *Historia de la música española*. Barcelona: Ed. Barral, 1973.

Llopart, G. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. Palma de Mallorca: Ed. L. Ripoll, 1977.

Llopis, N. "La tablatura española para tecla y arpa". *Doce notas: revista de información musical*, nº 7, 1997, 24-27.

Llopis, P. "Presentación y otras curiosidades". *Revista de la Asociación de arpistas y amigos del arpa*, 1990, 21-22.

Locatelli, A. M. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi, 1973.

López Bravo, C. "Los Bienes Culturales en el Derecho Estatal y autonómico de España". *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 3, 1999, 11-32.

López Castro, A. *El arpa olvidada: estudios sobre Bécquer*. León: Universidad de León y Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.

López, S. *Mensaje del arte medieval*. Córdoba: Ed. Escudero, 1978.

López-Caló, J. (coord.). "El arpa en la catedral de Santiago: Un estudio sobre estética musical barroca". En *Estudios sobre Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico Campus Sur, 1993, 57-98.

— *Estudios sobre historia del arte: ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

— *Historia de la música española: Siglo XVII*, vol. III. Madrid: Alianza, 2004.

— “La Música en las Iglesias de Castilla y León”. En *Las Edades del Hombre*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1991.

— *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

— *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*. 2ª ed. Madrid: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

Lyons, G. “Un nouvel instrument: la harpe-luth”. *RHCM*, vol. II, 1902, 360-62.

Madame Campan. *Mémoires de Madame Campan. Première femme de chambre de Marie-Antoinette*. París: Mercure de France, 1999.

Madame de Genlis. *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois*. París: Madame Duhan et Companie, 1806.

— *Mémoires inédits sur le dix-huitième siècle et la Révolution française depuis 1756 jusqu'à nos jours*. 10 volúmenes. París: Ladvocat y Libraire de S. A. R., 1825.

Madrid Angulo, L. “Conferencia-concierto de arpa: ‘El arpa a través de los tiempos’”. *Ritmo*, vol. XXXI, nº 320, 1961, 6-7.

Madurell, J. M. “Documentos para la historia de los maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (ss. XIV-XVIII)”. *Anuario Musical*, vol. III, 1948, 213-234; vol. IV, 1949, 193-220.

Mahillon, V. Ch. *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Gante; Bruselas: Librairie Générale de Ad. Hoste, 1893-1922.

— *Instruments à vent*, vol. I: *Le Trombone, son histoire, sa théorie, sa construction*; vol. II: *Le Cor*; vol. III: *La Trompette*. Bruselas: Mahillon and Company, 1906-1907.

Malalana Ureña, A. "Patrimonio Cultural y Fuentes de Información Bibliográfica". *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 5, 2001, 231-24.

Malmberg, B. *Los nuevos caminos de la lingüística*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1975.

Marcuse, S. *Musical Instruments. A comprehensive Dictionary*. Londres: W. W. Norton & Company, 1975.

— *A Survey of Musical Instruments*. Londres: David & Charles, 1975.

Marina, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Marix, J. *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*. Estrasburgo: Heitz et Co., 1939.

Martens, F. H. "The Musical Observations of a Moroccan Ambassador (1690-1691)". *The Musical Quarterly*, vol. XV, nº 4, 1929, 574-582.

Martín Moreno, A. *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

Martín y Coll, A. *Ramillete oloroso: suaves flores de música para órgano*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1709. Manuscrito 2267.

Martínez Zamora, E. *Instrumentos musicales en la Tradición Asturiana*. Oviedo: Edición del autor, 1989.

Martínez, G. "Creatividad infantil y educación". *Infancia y Aprendizaje: Journal for the Study of Education and Development*, nº 16, 1981, 51-70.

Martini, C. M. *Para ti tocaré el arpa de diez cuerdas*. Estella: Verbo Divino, 1995.

Mártir, J. L. *La Península en la Edad Media*. Barcelona: Ed. Teide, 1976.

Massip, C. "El patrimonio musical en la Biblioteca Nacional de Francia". En *Biblioteca y patrimonio musical: memorias del Segundo Coloquio Colombo-Francés de Bibliotecas Públicas*. Bogotá: Embajada de Francia en Colombia, 2005, 27-41.

Mateo Gómez, I. "Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 45, 1979, 555-556.

Maura y Gamazo, G. *El príncipe que murió de amor. D. Juan, primogénito de los Reyes Católicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.

Mendoza, V. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta Universitaria, 1956.

Menéndez Pidal, R. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1924.

Mentré, M. *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún y CSIC, 1976.

Merklin, A. *Organología*. Madrid: Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús, 1924.

Mersenne, M. *L'Harmonie Universelle*. París: Sébastien Cramoisy, 1636; Pierre Ballard, 1637.

Michaëlis de Vasconcellos, C. *Cancionero de Ajuda*. Lisboa: Reimpresión Imprenta Nacional y Casa da Moeda, 1990.

Michel, C., Lesure, F. *Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVII^e au début du XIX^e siècle*. París: Aux Amateurs de livres international, 1990.

Michel, F. *Enciclopedia Salvat de la Música*. Barcelona: Salvat, 1967.

Migne, J. P. *Patrología latina*, t. XCVI. París, 1851.

Milligan, S. "The Harp in Latin America". *American Harp Journal*, vol. I, nº 3, 1968, 16-20.

Milton, J. *El paraíso perdido*. Madrid: Cátedra, 1986.

Minguet e Irol, P. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, bandola, cítara, clavicordio, órgano, arpa, salterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla*. Madrid: Imprenta de Joaquín de Ibarra, 1754.

Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés, vols. I y II. Barcelona: CSIC, 1958-1961.

Missé, A. "Fantasía y capacidad de fabulación del niño". *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, nº 5, año 2, 1989, 14-17.

Moll, J. "Libros de música e instrumentos musicales de la Princesa Juana de Austria". *Anuario Musical*, vol. XX, 1965, 11-23.

Montagu, J. "Harp". En Alison Latham. *The Oxford Companion to Music*. Londres: Oxford University Press, 2002, 564.

— *Making Early Percussion Instruments*. Londres: Oxford University Press, 1976.

— *The world of Medieval and Renaissance Musical Instruments*. Londres: David and Charles, 1977.

Montiel Figueiras, M. "Literatura: Danilo Kis, el arpa eólica". *Letras libres*, nº 139, año 12, 2010, 112-113.

Montoliu Soler, V. "Diversos aspectos de la técnica medieval española a través de la iconografía escultórica". *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXI, nº 83: Homenaje a Gómez Moreno I, julio-septiembre, 1972, 84-148.

Monumentos de la Música española. Barcelona: CSIC, 1941.

Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J. (trad.). *Liber Sacti Jacobi "Codex Calixtinus"*. Santiago: Carro Otero, X. y Xunta de Galicia (eds.), 1992.

Morán, A. *La arquitectura razonable o la música del espacio: una visión platónica de la arquitectura*. Valladolid: GAC, D. L. 1990.

Moreno, S. *Arquitectura y Música en el siglo xx*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

Morente del Monte, M. "El concepto actual de patrimonio cultural". *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 58, 2006, 40-43.

Morrow, M. "The Renaissance Harp". *Early Music*, vol. VII, nº 4, 1979, 499-510.

Morvan, Y. "Renaissance de la harpe celtique". *Breizh*, nº 253, 1980, 5.

Mudarra, A. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla: Juan de León, 1546.

Munrow, D. *Instruments of the Middle Ages and the Renaissance*. Londres: Oxford University Press, 1976.

Muntaner, R. *Crónica*. Barcelona: Editorial Barcino, 1927.

Muñoz, C. "Territorios fronterizos entre arquitectura y música". *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, nº 13, 1996, 73-77.

Museu de la Música 1: Catàleg d'instruments. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.

Narejos Bernabéu, A. *Oposiciones al Cuerpo de profesores de Música y Artes Escénicas. Temario de Piano*. Murcia: Máster Ediciones, 2002.

Nassarre, P. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Por los herederos de Diego de Larumbe, 1724.

Nicolás Gómez, S. "Hipótesis sobre la utilización iconográfica de la lira y el arpa en las artes plásticas en el siglo XIX: Neoclasicismo y Romanticismo cristiano-medieval". *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, nº 5, 1993, 235-238.

Niss, J., Schweigmann, H-P. (ed.). *Harfenkonzerte - Harp Concertos. Boieldieu Saint-Saëns Tailleferre Ravel* [CD-ROM]. Alemania: RFA, 1970.

Núñez Rivera, J. V. "El arpa de David, que no de Apolo: vida y poesía en los Salmos de Lope". *Anuario Lope de Vega*, nº 12, 2006, 159-178.

O'Curry, E. *On the Manners and Customs of the ancient Irish*. Londres: Williams and Norgate, 1873.

Olivar, M. *Barcelona: Museo de Arte de Cataluña*. Pamplona: Ed. Salvat, 1964.

Olivares Merino, J. A. "Bécquer y la tematización del arpa: dialogismos, frescos y armonías de la aparecida". En Sancho Rodríguez, M. I., Ruiz Solves, L., Gutiérrez García, F. (coord.). *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*. Universidad de Jaén, 2006, 131-180.

Olsen, D. "The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style". *Folk Harp Journal*, nº 53 (1986), 48-54; nº 54 (1986), 41-8; nº 55

(1986), 55-9; nº 56 (1987), 57-60; nº 57 (1987), 38-42; nº 58 (1987), 47-8; nº 59 (1987), 60-62.

Ortiz, A. R. *Latin American Harp Music and Techniques for Pedal and Non-Pedal Harpists*. Corona, 1979.

Ortiz, D. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*. Roma: Valerio y Luis Dorico, 1553.

Ospina, H. "La honda y el arpa en la poesía de David Mejía Velilla". *Boletín de la Academia colombiana*, t. 53, nºs 217-218, 2002, 64-74.

— "La honda y el arpa en la poesía de David Mejía Velilla". *Pensamiento y cultura*, nº 5, 2002, 113-120.

Osses Adams, L. "Harpist from Ur". *Zwoje*, vol. 2, nº 35, 2003.

— "Notes of a Harpist (I)". *Zwoje*, vol. 1, nº 38, 2004.

— "Sumerian Harps from Ur". *The American Harp Journal*, vol. 19, nº 2, 2003.

Pacheco, F. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1886.

Paganelli, S. *Gli Strumenti musicali nell'Arte*. Milán: Ed. Fratelli Fabbri, 1966.

Page, C. *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*. Londres; Melbourne: J. M. Dent & Sons, 1987.

Pahissa, J. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1947.

Palma, A. *Pancho Fierro, acuarelista limeño*. Lima: Sanmartí y Cía.,

1935.

Paniagua, C. "Violas y salterios en el Pórtico". En López-Caló, J. (coord.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*. 2ª ed. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2002, 291-307.

Panum, H. *Stringed Instruments of the Middle Ages: Their Evolution and Development (Music)*. Londres: W. Reeves, 1939.

Papadopoulos, A. *El Islam y el arte musulmán*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1977.

Papalia D. S. *Psicología de Desarrollo*. México: McGraw-Hill, 1992.

Pape, H. *Notice sur les inventions et les perfectionnements de H. Pape*. París: Imprimerie et lithographie de Maulde et Renou, 1845.

Paquette, D. "L'instrument de musique et la peinture". *Arqueologie*, nº 66, 1973, 50-57.

Parigi, L. *I disegni musicali del Gabinetto degli Uffizi e delle minori Collezioni pubbliche a Firenze*. Florencia: L. S. Olschki, 1951.

Parrot, A. *Asur. El Universo de las Formas*. Madrid: Ed. Aguilar, 1961.

Parry, J. *Bardd Alaw: The Welsh Harper*. Londres: D'Almaine and Co., 1839.

"Patrimonio cultural y desarrollo regional". *Eure*, nº 66, 1996, 89-99.

Patrimonio musical. Madrid: Fundación Caja de Madrid; Alpuerto, 1997.

Pedrell, F. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos*. Barcelona: Tip. de V. Berdós y Feliu, 1897.

Pedrell, P. *Organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.

Perales de la Cal, R. *Del Ars antiqua al Renacimiento en España*. Madrid: Editora Nacional, 1979.

Perdomo Escobar, J. I. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1963.

Pereda Feliú, V. "Tempo, cambios agógicos y recursos instrumentales en la arquitectura". *DU & P: revista de diseño urbano y paisaje*, vol. 3, nº 8, 2006, 1-7.

Pereira Salas, E. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.

Pérez Arroyo, R. "El arpa de dos órdenes en España". *Revista de musicología*, vol. 2, nº 1, 1979, 89-107.

Pérez Carlona, J. *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Burgos: Publicaciones del Seminario metropolitano de Burgos, 1959.

Pérez de Castro, J. L. "La trompa en Asturias". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 15, 1959, 106.

Pérez de Guzmán, F. *Crónicas de los Reyes de Castilla*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1953.

Pérez de Urbel, J. "Origen de los himnos mozárabes". *Bulletin Hispanique*, nº 28 (1926), 5-21, 113-139, 204-245, 305-320.

Pérez, L. (coord.). *Instrumentos de corda medievais*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2000.

Petit, P. *Historia de la Antigüedad*. Barcelona: Ed. Labor, 1967.

Petrovski, A. *Psicología general*. Moscú: Ed. Progreso, 1980.

Pijoán, J. *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat, 1970.

— *Summa Artis. Historia General del Arte*, t. VIII y IX. Madrid: Espasa-Calpe, 1954.

Pillaut, L. *Instruments et musiciens*. París: G. Charpentier, 1880.

Pincherle, M. *Histoire illustrée de la Musique*. París: Gallimard, 1959.

— *Les instruments du quatuor*. París: Presses Universitaires de France, 1959.

Pire, F. "De la Música a la Arquitectura". *Única: Revista de Artes y Humanidades*, nº 14, 2005, 178-204.

Pirro, A. *Histoire de la Musique du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*. París: Ed. Laurens, 1940.

Pita Andrade, J. M. *La construcción de la Catedral de Orense*. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos y CSIC, 1954.

Pliego de Andrés, V. *Temas pedagógicos para la oposición de conservatorios*. España: Editorial Musicalis, 1998.

Poema de Alfonso Onceno. Madrid: Cátedra, 1991.

Poema del Conde Fernán González. Madrid: Ed. Hernando, 1925.

Poema del Mío Cid. Madrid: Cátedra, 1993.

Poemario y obra plástica dedicada a María Rosa Calvo-Manzano. Madrid: ARLU, 1997.

Polin, C. *The ap Huw Manuscript*. Henryville: The Institute of Medieval

Music, 1982.

Pontecoulant, L. A. *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*. París: Castel, 1861.

Praetorius, M. *Sintagma musicum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

Psicología del desarrollo hoy. Madrid: McGraw-Hill, 1995.

Pulver, J. *A Dictionary of Old English Music and Musical Instruments*. Londres: Kegan Paul, 1923.

Querol Gavalda, M. *La Música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Comtalia, 1948.

Ràfols, A. *Tratado de la sinfonía*. Reus: Oficina de Rafael Compte, 1801.

Rambosson, J. *Les Harmonies du son et les instruments de musique*. París: Librairie de Firmin-Didot, 1878.

Randel, D. M. (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza, 1997.

Rault, Ch. "Ensaio sobre un instrumento de música medieval desaparecido". En Pérez Díaz, L. (coord.). *Instrumentos de corda medievais*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2000, 224-315.

Ravizza, V. *Das Instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien*. Bern and Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1970.

Réau, L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. París: Presses Universitaires de France, 1955-1959.

Recio, R. *Compendiosa relación de la Cristiandad de Quito*. Madrid:

CSIC, 1947.

Recuero López, M. *Ingeniería acústica*. Madrid: Paraninfo, 1999.

Reese, G. *Music in the Middle Ages*. Londres: Littlehampton Book Services Ltd, 1941.

Reiss, J. "Paulus Paulirinus de Praga. Tractatus de musica". *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, nº 7, 1924-1925, 259-264.

Rensch, R. *Harp and harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

— *The Harp. Its History, Technique and Repertoire*. Nueva York: Praeger Publishers, 1969.

— *Three centuries of harpmaking*. Savigliano: Moya Wright, 2002, 160.

Revista Española de Documentación Científica. Madrid: CSIC, 2009.

Riaño y Montero, J. F. *Critical and Bibliographical notes of early Spanish Music*. Londres: Wyman and sons printers, 1887.

Ribagorda Serrano, M. *Patrimonio cultural*. Madrid: Ed. Thomson, 2002.

Ribera y Tarragó, J. *Historia de la Música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid: Ed. Voluntad, 1927.

Ribera, J. *La música de las cantigas-Estudio sobre origen y naturaleza. Las Cantigas de Sta. María*, vol. 3. Madrid: Ed. Real Academia Española, 1922.

Rice, F. P. *Desarrollo humano: Estudio del ciclo vital*. México: Prentice-Hall Hispano Americana, 1997.

Riemann, H. *Historia de la Música*. Barcelona: Ed. Labor, 1943.

— *Katechismus der Musikinstrumente*. Leipzig: Hesse, 1888.

Rimmer, J. "James Talbot's Manuscript: VI. Harps". *The Galpin Society Journal*, vol. XVI, 1963, 63-72.

— "The Morphology of the Irish Harp". *GSI*, vol. XVII, 1964, 39-49.

— *The Irish Harp*. Cork: Mercier Press for Cultural Relations Committee, 1977.

Risler, J. *Étude des qualités artistiques et pratiques de la harpe Pleyel*. París: A. Ledue, E. Ledue, P. Bertrand & cie, 1908.

Rivera, R. "Arquitectura y música. Ferrol". *Análisis: revista de pensamiento y cultura*, nº 20, 2006, 250-261.

Robbins Landon, H. C., Salinger, N. *Mozart a París*. París: París Musées y Editions Van de Velde, 1991.

Roberts, E. E. *With Harp*. Clwyd: Friddle and Eolktale, 1981.

Robertson, A. *La música de cámara*. Madrid: Taurus, 1987.

— Stevens, D. (dir.). *Historia general de la Música*. Madrid: Ed. Istmo, 1972.

Robinson, R. "The Harps of Paraguay". *Folk Harp Journal*, nº 1, 1973, 8-10.

Robledo Estaire, L. "El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín". *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 1, 2007, 1-27.

Rodrigues Coelho, M. *Flores de música para o instrumento de tecla &*

harpa. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620.

Rodríguez de Lena, P. *El paso honroso de Suero de Quiñones*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1977.

Rodríguez de Montalvo, G. *Sergas de Esplandián*. Madrid: Editorial Castalia, 2003.

Roe, H. "The 'David cycle' in early Irish art". *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 79, 1949.

Rolla, E. M. "Simbología y poética del arpa". *Revista Crecimiento Interior*, nº 94, 2-2006. Disponible en web: <www.deon.com.ar/94arpa.html>.

Ros, Roser. "Sueños de arpa, sueños de árbol". *Infancia: educar de 0 a 6 años*, nº 27, 1994, 43.

Ros-Fábregas, E. "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica". *Code XXI. Revista de la Comunicación Musical*, nº 1, 1998, 68-135.

Ross, A. "Harps of their own sort? A re-assessment of Pictish chordophone designs". *Cambrian Medieval Celtic Studies*, nº 36, 1998.

Roudier, A. "Les origines de la famille Érard", "La production Érard dans les années 1791-1792", "Une lettre de Pierre Érard á son père". En *Le piano forte en France et ses descendants jusqu'aux années trente*. París: Agence culturelle de París, 1995, 264.

Roussier Pierre, J. "Mémoire sur la nouvelle harpe de M. Cousineau, luthier de la Reine". En *Textes sur les instruments de musique au XVIII^e siècle*. Genève: Minkoff reprint, 1972, 40.

Rubio, S. *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1976.

Ruiz de Ribayaz, L. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*. Madrid, 1677.

Ruiz Maldonado, M. "El arpa en la imaginería románica: polisemia de un icono musical en el camino de Santiago". En *El arpa románica en el camino de Santiago y en su entorno socio-cultural*. Madrid: Arlu Ediciones, 1999, 162-226.

— *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*. Universidad del País Vasco, 1991.

— *La seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*. Zaragoza, 1997.

Ruiz, J. (Arcipreste de Hita). *Libro de Buen Amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.

Russell, R. *The Harpsichord and Clavichord: an Encyclopedia*. Londres: Faber and Faber, 1959.

Sachs, C. *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*. Berlín: K. Curtius, 1921.

— *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*. Berlín; Leipzig: Walter de Gruyter, 1923.

— *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlín: D. Reimer, 1929.

— *Handbuch der Musikinstrumentenkunden*. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1930.

— *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ed. Centurión, 1947.

— *La Música en la Antigüedad*. Barcelona: Ed. Labor, 1934.

— “Musicología comparada”. En *La Música de las culturas exóticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

— *Reallexikon der Musik-instrumente*. Berlín: Im Verlag Von Julius Bard, 1913.

— *The History of Musical Instruments*. Nueva York: WW Norton, 1940.

Saer, D. R. *The Harp in Wales in Pictures*. Dyfed, 1991.

Sainz de la Maza, R. *La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958.

Salazar, A. *La Música de España*, vol. I y II. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1972.

— *La Música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula, 1961.

— *La Música en la sociedad europea*, vol. I y II. México: El Colegio de México, 1942-46.

Saldivar, G. *Historia de la música en México. Época precortesiana y colonial*. México: Cultura, 1934.

Salmerón Escobar, P. *Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural* [CD-ROM]. Granada: Junta de Andalucía y Consejería de Cultural y Editorial Comares, 2003.

Sánchez Belda, L. *Crónica Adefonsi Imperatoris. Poema de Almería*. Madrid: CSIC y Escuela de Estudios Medievales, 1950.

Sánchez Cantón, F. J. (ed.). *Don Enrique de Villena. Arte de Trovar*. Madrid: Victoriano Suárez, 1923.

Sandys, W., Forster, A. *The History of the Violin and other instruments played with the bow from the remotest times to the present*. Londres: John Russel Smith, 1864.

Sanz, G. *Instrucción de música sobre la guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Zaragoza: Impreso por los Herederos de Diego Dormer, 1674.

Sas Orchassal, A. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Casa de la Cultura del Perú, 1971.

Schaeffner, A. *Origines des Instruments de Musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. París: Payot, 1936.

Schechter, J. M. "Quechua San Plan in Northern High land Ecuador: Harp Music as Structural Metaphor un Purina". *Journal of Latin American Lore*, vol. XIII, 1987, 27-46.

— "Latin America: Ecuador". En *Worlds of Music: an Introduction to the Music of the World's Peoples*. Nueva York: Ed. J. T. Tilton, 1996, 428-494.

— *The indispensable harp: historical development, modern roles, configurations and performance practices in Ecuador and Latin America*. Kent (Ohio): Kent State University Press, 1992.

Schlesinger, K. *The instruments of the modern orchestra and early records of the precursors of the violin family*. Londres: William Reeves, 1910.

Schlosser, J. *Die sammlung alter Musikinstrumente*. Viena: Schroll, 1920.

Schlunk, H., Perenguer, M. *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Oviedo: Excma. Diputación de Asturias, 1957.

Schneider, W. *Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente*. Leipzig: Hennings, 1834.

Sedeño Valdellós, A. M. "La necesidad de protección de la música como patrimonio cultural y artístico: piratería y antipiratería". *Área abierta*, nº 6, 2003, 9.

Serrano Asenjo, J. E. "El sauce y el arpa: en torno a la construcción del tiempo en *Doble agonía* de Bécquer de Benjamín Jarnés". *El Gnomon: Boletín de estudios becquerianos*, nº 9, 2000, 107-120.

Serrano Fatigatti, E. *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1901.

Sieveking, A. *The cave artists*. Londres, 1979.

Soler, A. *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1762.

Sopeña Ibáñez, F. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

Soriano Fuertes, M. *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Madrid: Magalia, 2000.

Sosa, J. *La literatura infantil*. Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1944.

Sourdel, D. y J. *La civilisation de l'Islam classique*. París: Les Grandes Civilisations y Arthaud, 1968.

Stanley, S. (ed.). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Akal, 2000.

— (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. X. 2ª ed. Gran Bretaña: Oxford University Press, 2001.

Stauder, W. *Les instruments de musique*. París: Petite Bibliothèque Payot, 1963.

Stein, L. K. "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music". En *España en la música de occidente. Actas del congreso internacional*. Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, 357-370.

Sternberg, R. J. *Más allá del Cociente Intelectual*. Bilbao: DDB, 1985.

Stevenson, R. *Juan Bermudo*. La Haya: M. Nijhoff, 1960.

— *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1993.

— *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.

Suárez-Inclán Ducassi, R. M. "El Patrimonio Cultural Mundial: los retos de una protección universal.". En *Máster de Restauración del Patrimonio histórico. Área 4, Mantenimiento y gestión*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2004, 59-82.

Subira, J. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Ed. Salvat, 1963.

Tackoen, O. *Approche de la harpe chromatique: son histoire, sa technique, son réperlorre*. Bruselas: Tackoen, 1985.

Takeyama, M. *El arpa birmana*. El viento, 2004.

Talbot Rice, D. *El arte islámico*. México; Buenos Aires: Ed. Hermes, 1967.

"Taller de problemas: El problema isoperimétrico en la Arquitectura, Literatura, Música..., en la Naturaleza". *Suma: Revista sobre Enseñanza y Aprendizaje de las Matemáticas*, nº 33, 2000, 103-106.

"The Anglo Saxon Harp". *Spectrum*, vol. 71, nº 2, 1996?, 290-320.

The National Union Catalogue. Pre-1956 Imprints. Londres: Mansell, 1968-1980.

"The Origins of the Clairsach or Irish Harp". *Musical Times*, vol. 53, nº 828, 1912, 89-92.

The Power of the Harp. Exhibition catalogue. Copenhagen: Musikhisto-risk Museum og Carl Claudiu's Samling, 1993.

Thompson, J. *The Castle of Indolente*. Londres, 1748.

Tinctoris, J. *De Inventione et Usu Musicae (1484)*. Ratisbona: Editado por G. Weinmann, 1917.

Tosca, V. *Compendio matemático*. Valencia: 1710.

Tournier M. *La harpe*. París: Lemoine et Cie, 1959.

Trame, U. *Lo spazio della musica. Studi e progetti per il nuovo auditorium della città di Padova*. Milán: Skira editore, 1999.

Travers, E. *Les instruments de musique au XIV^e siècle d'après Guillaume de Machaut*. París: Typographie de E. Plon et cie., 1882.

Tribout de Morembert, H. "Une virtuose de la harpe au XVIII^e siècle: Anne Marie Steckler". *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, 1959-1961, 130-142.

Trichet, P. *Traité des Instruments de musique (año 1640)*. Neuilly-sur-Seine: Lesure, F. (ed.), 1957.

“Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña”. *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 21, nº 1, 2005, 197-212.

Tudanca Pérez, E. “Valoración y mantenimiento del Patrimonio Histórico Artístico”. En Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.) *Religiosidad popular en España: actas del Simposium: 1 al 4-IX-1997*, vol. 2. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997, 893-900.

Valdivieso García, E. (dir.). *Patrimonio musical: Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada: Centro Documental Musical de Andalucía, 2002.

Van der Straeten, E. *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, vols. 1-8. Bruselas: G. A. Van Trigt, 1867-1888.

— *The Romance of the Fiddle. The Origin of the Modern Virtuoso and the Adventures of his Ancestors*. Londres: Rebman Limited, 1911.

Venegas de Henestrosa, L. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Imprenta de Juan de Brocar, 1557.

Vernillat, F. “El arpa”. En Dufourcq, N. *La música: los hombres, los instrumentos, las obras*, vol. 2. Barcelona: Editorial Planeta, 1976, 22-25.

Vidal Rodríguez, H. *El pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*, vols. I y II. Santiago: Tip. de El Eco Franciscano, 1926.

Vidal, A. *Les instruments à archet: les feseurs, les joueurs d'instruments*, vols. I-III. París: J. Claye, 1876-78.

Vigotsky, L. S. *La imaginación y el arte en la infancia*. España: Ediciones Akal, 2003.

Villaamil y Castro, J. "Algunas notas acerca de la representación de los gaiteros en los monumentos de Galicia". *Galicia Histórica*, nº 1, 1901, 33-35.

Villalva Dávalos, A. *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia: Servicio de Estudios artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo y Diputación Provincial de Valencia, 1964.

Villanueva, C. (ed.). *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago, 1988.

Virdung, S. *Musica getutscht und ausgezogen*. Basilea: M. Furter, 1511; Kassel: Bärenreiter, 1970.

Waisman, L. J. "Ideología y música: algunas aproximaciones". *Sumarios*, nºs 117-118 (1987), 30-34.

Wallace, W. J. "Music and Musical Instruments". En Sturtevant, W. C. (ed.). *Handbook of North American Indians*, 8. California. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1978, 642-648.

Wallis Budge, E. A. *Gods of the Egyptians*. Chicago: Open Court Publishing Co., 1904.

Wallon, H. *La evolución psicológica del niño*. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1980.

Wantzlobben, S. *Das Nonochord als Instrument und als System*. Halle: 1911.

Wasserziehr, G. *Los cuentos de hadas para adultos*. Madrid: Ed. Endimión, 1991.

Winternitz, E. "The Survival of the kithara and the Evolution of the English Cittern". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIV, nºs 3-4 (1961), 222-229.

Winternitz, E. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. Londres: Faber and Faber, 1967.

Winternitz, E. *Musical Instruments of the Western World*. Londres: Thames and Hudson, 1966.

Wolf, J. *Historia de la Música, con un estudio crítico de la Historia de 1ª Música española por H. Anglés*. Madrid: Ed. Labor, 1934.

Wolfe, B. "Folk Harp of Mexico". *American Harp Journal*, nº 4, 1973, 3-10.

Wright, R. *Dictionnaire des instruments de musique*. Londres: Battley brothers limited, 1941.

Yakeley, M. J. "New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar". *Revista de musicología*, vol. XIX, nºs 1-2 (1996), 267-286.

Yarza Luaces, J. *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid: Ed. Cátedra, 1979.

Zabaleta, N. "El arpa en España del siglo XVI al XVIII". *Revista de la Asociación de arpistas y amigos del arpa*, 1990, 14-18.

— *El arpa en la España de los siglos XVI al XVIII: antecedentes históricos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988.

— "The Harp in Spain from the XVI to XVIII Century". *Harp News*, vol. I, nº 8, 1953, 2-9.

Zapata, L. *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 1859.

Zettler, R., Horne, L. (eds.). *Treasures from the Royal Tombs of Ur*. Filadelfia, 1998.

Zingel, H. J. "Harfe". *MGG Sachteil*, nº 4, 1996, 39-116.

— *Die Entwicklemp des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: 1970.

— *Harfe und Harfenspiel*. Halle: M. Niemeyer, 1932.

— *Harfenspiel im Barockzeitalter*. Ratisbona: G. Bosse, 1974.

Fuentes de las figuras

CAPÍTULO 1

Figuras 1, 2, 3, 4, 5 y 6: Bases de datos online de las respectivas instituciones.

CAPÍTULO 2

Figuras 1 y 2: Bases de datos online de las respectivas instituciones.

Figura 3: Foto María Isabel García.

Figuras 4 y 5: Real Academia Gallega de Bellas Artes.

CAPÍTULO 3

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20: Dibujos de Rodrigo Boquete Noya.

Figuras 21 y 22: Bibliografía.

Figura 53: Foto Adam Cieslawski.

Figura 55: Foto Laurence Guilbaud.

Figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79 y 80: Bases de datos en línea de las respectivas instituciones y bibliografía.

Figura 81: Revista *Live*.

Figura 83: *Enciclopedia del Arte Colonial*.

Figuras 82, 84 y 85: Páginas web de música criolla en *software* libre.

CAPÍTULO 4

Figuras 1 y 3: Biblioteca de Copenhague.

Figuras 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Extraídas de los respectivos textos y tratados literarios y musicales.

Figura 10: Tabla comparativa de María José Carralero Conde.

Figura 11: Biblioteca particular de María Rosa Calvo-Manzano.

Figuras 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37: Páginas web de historia de la música y compositores en *software* libre.

CAPÍTULO 5

Figuras 1, 3, 5, 8, 9, 10: Páginas web de partituras en *software* libre.

Figuras 2, 4, 6, 7, 51 y 52: Bibliothèque Nationale de France.

Figuras 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 28: Extraídas de las respectivas partituras en webs y publicaciones.

Figuras 29, 30, 31 y 32: Páginas web de historia de la música y compositores en *software* libre.

Figuras 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 y 47: Extraídas de los respectivos libros y tratados en páginas web libres y bibliografía.

CAPÍTULO 6

Figuras 1, 2, 3, 4 y 9: Bibliografía.

Figuras 5, 6, 8, 13, 243: Colección fotográfica particular María José Carralero Conde.

Figuras 10, 14, 18, 23, 26, 27, 29, 31, 130, 134, 135, 147, 149, 150, 152, 158, 160, 165, 166, 171, 172, 178, 179, 181, 183, 186, 187, 189, 196, 200, 212, 214, 233: Bases de datos en línea de las respectivas instituciones.

Figura 12: Colección particular de María José Carralero Conde.

Figuras 11, 15, 16, 19, 140, 144, 153, 174, 182, 184, 191, 195, 224, 225, 226, 230, 231: Musée du Louvre, París.

Figuras 20, 21, 208, 210, 220, 221, 227, 229: British Museum, Londres.

Figuras 7, 17, 22, 24, 25, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 151, 155, 156, 157, 159, 161, 167, 168, 169, 173, 175, 176, 177, 180, 188, 190, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 228, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 263, 264, 265: Extraídas de páginas web, bases de datos online y bibliografía.

Figuras 39, 40, 41, 47, 50, 56, 59, 60, 94, 103, 109: Mapas extraídos en *software* libre.

Figuras 54, 55, 57, 238, 240, 268: Colección fotográfica de José Ramón Soraluze Blond.

Figura 132: Dibujo original de Abbé Henri Breuil. Bibliografía.

Figura 133: Dibujo original de Abbé Henri Breuil. Bibliografía.

Figura 154: Real Academia de la Historia, Madrid.

Figuras 162, 163, 164: Museo del Prado, Madrid.

Figura 170: Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Figura 185: National Museum of Wales.

Figuras 201, 206, 211, 213: Bibliothèque Nationale de France.

Figura 219: Colección Roger-Viollet.

Figura 232: National Museum of Ireland.

Figuras 255, 260, 261, 262, 266, 267: Extraídas de los respectivos libros y cubiertas literarias y musicales.

Figuras 256, 257, 258, 259: Páginas web de historia de la literatura y escritores en *software* libre.

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo 1

fig. 1. Colección Jakez François. Colección de arpas27

fig. 2. Museo de los instrumentos musicales. Bruselas.29

fig. 3. Museo de los instrumentos musicales. Colección de arpas.....29

fig. 4. Sala de instrumentos musicales del Metropolitan Museum of Art, Nueva York.....30

fig. 5. Palacio de Versalles. Sala de música.31

fig. 6. Colección de arpas antiguas del British Museum, Londres.33

Capítulo 2

fig. 1. Documentos relativos a la música en el archivo histórico de la catedral de Burgos47

fig. 2. Cantorales del archivo del monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja.....48

fig. 3. Biblioteca del monasterio de Silos49

figs. 4 y 5. Archivo musical de Galicia. Documentos pertenecientes a la historia de la música gallega. Real Academia Gallega de Bellas Artes, La Coruña53

Capítulo 3

fig. 1. Arpa angular56

fig. 2. Arpa arqueada56

fig. 3. Arpa clásica.....57

fig. 4. Arpa hispanoamericana58

fig. 5. Arpa irlandesa58

fig. 6. Arpa-laúd-guitarra59

fig. 7. Arpa medieval románica59

fig. 8. Arpa medieval gótica60

fig. 9. Arpa electroacústica60

fig. 10. Arpa con dos hileras de cuerdas61

fig. 11. Arpa con tres hileras de cuerdas	62
fig. 12. Arpa de folclore con levas	62
fig. 13. Arpa de ganchos.....	63
fig. 14. Arpa de doble movimiento	63
fig. 15. <i>Arpanetta</i>	65
fig. 16. Cítara (1).....	66
fig. 17. Cítara (2).....	67
fig. 18. Cítara (3).....	68
fig. 19. Lira (1)	69
fig. 20. Salterio.....	71
fig. 21. Arpas y liras de oro en las excavaciones de la antigua Sumeria (Ur)	76
fig. 22. Woolley durante las excavaciones de Ur	76
fig. 23. <i>Vaj</i> o <i>waji</i> de Nuristan, Afghanistan.	77
fig. 24. Arpa del ajuar de la reina Shubad	77
fig. 25. Arpa de hombro, Imperio Nuevo	78
fig. 26. Arpa de hombro. Arpa arqueada egipcia de madera con incrustaciones de hueso y loza	79
fig. 27. Arpa <i>saúng-gauk</i> , Birmania	82
fig. 28. Arpa de las islas Cícladas (Grecia).....	84
fig. 29. Dama medieval tocando el arpa.....	85
fig. 30. Arpa <i>Wartburg</i> . Tipo de arpa medieval europea	87
fig. 31. Arpa conocida como “Brian Boru”, s. XIV.	88
fig. 32. Arpa de la reina Mary (<i>Queen Mary Harp</i> ; gaélico escocés: <i>Clàrsach na banrigh Mairi</i> o <i>Lude Harp</i>).....	88
fig. 33. Arpa <i>Lamont</i>	89
fig. 34. Modelo de arpa <i>Mostyn</i> en plata, otorgado al mejor arpista en el <i>Eisteddfod</i> celebrado por primera vez en <i>Caerwys</i> , 1523.....	89
fig. 35. Arpa doble estense (<i>arpa di Laura</i>).....	90
fig. 36. Arpa del Renacimiento con levas.....	90

fig. 37. Arpa de Joseph Fernández	91
fig. 38. Arpa barroca española diatónica. Nº 29. Anónima, finales del s. XVII.....	92
fig. 39. Arpa de una orden. Nº 366. Anónima, 1603	94
fig. 40. Arpa de Pere Elías. Barcelona, 1704	94
fig. 41. Arpa de tres órdenes	95
fig. 42. Arpa que John Richards hizo para John Parry en 1755.	95
fig. 43. Arpa de Hochbrucker. SAM 565. Donauwörth, 1720	96
fig. 44. Arpa de Edmond Saunier, E.17, ca. 1760.....	97
fig. 45. Arpa Rose Mooney. Collins Barracks, s. XVIII.....	98
fig. 46. Arpa diatónica. Anónimo, s. XVIII.....	98
fig. 47. Arpa de pedal de sencillo movimiento. Naderman, París, 1770.....	98
fig. 48. Arpa de sencillo movimiento. Naderman, París, 1773.....	98
fig. 49. Arpa de J. H. Naderman (maestro <i>luthier</i> de María Antonieta)	98
fig. 50. Arpa de pedal de sencillo movimiento. Nº 207.....	99
fig. 51. Arpa austriaca, s. XVIII	99
fig. 52. Arpa de la emperatriz Josefina Bonaparte. Cousineau & Sons. París, 1805	99
fig. 53. Arpa Cousineau & Son. MNP-I 557. París, ca. 1800.	99
fig. 54. Arpa de sencillo movimiento. Naderman. París, 1783.....	99
fig. 55. Arpa Naderman con el blasón de María Antonieta. París, finales del s. XVIII.....	100
fig. 56. Arpa de sencillo movimiento de ganchos. París, ca. 1775.	100
fig. 57. Arpa Naderman/Krumpholtz de nueve pedales. E.2002.13.3, 1787.	100
fig. 58. fig. Arpa de J. H. Naderman. MNP-I 517. París, 1788. Detalle.	100
fig. 59. Arpa Naderman. París, ca. 1780.	100
figs. 60, 61 y 62. Arpa de la reina María Antonieta. E. 482. J. H. Naderman, 1776.....	101
fig. 63. <i>Dital Harp</i> (arpa de botones). John Egal & Sons, 1820.	103
fig. 64. <i>Hook Harp</i> (arpa de ganchos). Martín Eggert, Wertingen, primera mitad del s. XIX.....	103
fig. 65. Arpa Érard de ocho pedales	104

fig. 66. Arpa de pedal de doble movimiento. Sébastien & Pierre Érard. Londres, ca. 1835	104
fig. 67. Arpa de pedal de doble movimiento. Érard, s. XIX.....	104
fig. 68. Arpa Érard y arpa Érard en miniatura. Nº 3506, s. XIX.	104
fig. 69. Arpa de pedal de doble movimiento. Nº 2576. Érard et Cie, París, ca. 1897.....	104
fig. 70. Arpa de Josefina (esposa de Napoleón) y piano de Hortensia (hija de su primer matrimonio). Cousineau & Sons, s. XIX.....	105
fig. 71. Arpa perteneciente a madame de Stael, utilizada por madame Récamier durante las veladas políticas.....	106
fig. 72. Habitación de madame Récamier (huésped de madame de Stael).	106
fig. 73. Doble arpa cromática, ca. 1890.	107
fig. 74. Arpa <i>blue</i> . Camac, finales del s. XX.	108
fig. 75. Arpa popular mexicana.	108
fig. 76. Arpa congoleña, África.....	109
fig. 77. Arpa birmana actual	109
fig. 78. Arpa diatónica. Anónimo, Alemania, ca. 1900	110
fig. 79. Arpa de pedal de doble movimiento. Nº 3184, Lyon & Healy, Chicago, 1928.....	110
fig. 80. <i>Lever Harp</i> (arpa celta o céltica). Nº 3, Lyon & Healy, Chicago ca. 1911.....	110
fig. 81. Arpa indígena boliviana	111
fig. 82. Conjunto musical y arpa andina	111
fig. 83. Arpa misional jesuítica, chiquitana	111
fig. 84. Arpa llanera	111
fig. 85. Arpas paraguayas.....	111

Capítulo 4

fig. 1. <i>Commentarii in Somnium Scipionis</i>	114
fig. 2. Portada de <i>Tres libros de música en cifra para vihuela</i> de Alonso Madurra.....	115
fig. 3. <i>Arte de Tañer Fantasía</i> de Tomás de Santa María, 1561	117
fig. 4. Folio del <i>Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela</i> (Alcalá de Henares, 1557) de Luis Venegas de Henestrosa.....	119
fig. 5. <i>Obras de música para tecla, arpa y vihuela</i> de Hernando de Cabezón.....	119

fig. 6. Tablatura en cifra para arpa u órgano de Alonso Mudarra.....	120
fig. 7. <i>Libro de cifra nueva</i> de Luis Venegas de Henestrosa	120
fig. 8. Gráfico del diapasón extraído del arpa de dos órdenes que incluye L. R. de Ribayaz en su tratado <i>Luz y Norte Musical</i>	123
fig. 9. Aclaración incluida por D. F. de Huete en su tratado <i>Compendio numeroso</i>	123
fig. 10. Tabla comparativa de Diego Hernández de Huete y Lucas Ruíz de Ribayaz. Elaboración propia.	125
fig. 11. Ilustración reproducida en el tratado de D. F. de Huete.....	125
fig. 12. Johann Sebastian Bach.....	127
fig. 13. Georg Friedrich Haendel	127
fig. 14. Wolfgang Amadeus Mozart	129
fig. 15. Carl Ditters von Dittersdorf	130
fig. 16. Jean-Baptiste Krumpholz	130
fig. 17. Jean-Aimé Vernier	131
fig. 18. Jan Ladislav Dussek	132
fig. 19. François Joseph Naderman	132
fig. 20. Ludwig van Beethoven	133
fig. 21. Louis Spohr.....	134
fig. 22. Theodore Labarre	135
fig. 23. Félix Godefroid	135
fig. 24. Mijaíl Glinka	136
fig. 25. Joaquín Turina	137
fig. 26. Camile Saint-Saëns	139
fig. 27. Alphonse Hasselmans	140
fig. 28. Gabriel Fauré	140
fig. 29. Claude Debussy.....	141
fig. 30. Maurice Ravel	142
fig. 31. Marcel Tournier	143

fig. 32. Arnold Schönberg	147
fig. 33. Anton Webern	147
fig. 34. Luciano Berio	149
fig. 35. Pierre Boulez	149
fig. 36. Manuel de Falla	150
fig. 37. Nicanor Zabaleta	152

Capítulo 5

fig. 1. Partituras para arpa de grandes compositores.	157
fig. 2. Portada de la revista <i>Feuillesde Terpsichore</i>	159
fig. 3. Le Concert Spirituel	159
fig. 4. Portada del dúo a cuatro manos dedicado a dos hermanas arpistas; P. Dalvimare, <i>Opus 19</i>	160
fig. 5. Portada de la partitura del <i>Tema para piano-forte</i> de W. A. Mozart con variaciones de Häussler.	160
fig. 6. Portada <i>Premier recueil d'Airs, Ariettes, Menuets et Gavottes Variées et Arrangées en Pièces de Harpes, Avec plusieurs Caprices par M'Baur</i> , París, 1763.....	161
fig. 7. Portada <i>Opus XI</i> de Anne-Marie Krumpholtz (esposa de J-B. Krumpholtz) para arpa de pedal regulador, anunciada en la <i>Gazette de Francia</i> el 8 de agosto de 1784 y en el <i>Diario de París</i> el 30 de octubre 1784	161
fig. 8. Facsímil de la portada de la partitura <i>Aria con Variaciones y Rondó Pastoral</i> , editada por J. Thomas	162
fig. 9. <i>Six Sonatines para arpa</i> de J. L. Dussek	165
fig. 10. <i>Sept Sonates Progressives para arpa</i> de F. J. Naderman.....	165
fig. 11. <i>Fantaisie para arpa</i> de C. Saint-Saëns.....	166
fig. 12. <i>La Source</i> de A. Hasselmans.	166
fig. 13. <i>Impromptu</i> de G. Fauré	167
fig. 14. <i>Impromptu-Caprice</i> de G. Pierné	167
fig. 15. <i>Sonatine para arpa</i> de M. Tournier	168
fig. 16. <i>Dueto para arpa y piano</i> de J. L. Dussek.....	184
fig. 17. <i>Sonata en mi mayor para arpa y violín/flauta</i> de L. Spohr.	184
fig. 18. <i>Sonata-Trío para flauta travesera, viola y arpa</i> de C. Debussy.	185

fig. 19. <i>Introduction et allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda</i> de M. Ravel.....	185
fig. 20. <i>Concierto en si bemol mayor para arpa y orquesta</i> de G. F. Handel.....	186
fig. 21. <i>Concierto en do mayor para flauta, arpa y orquesta</i> de W. A. Mozart.....	187
fig. 22. <i>Danses Sacrée et Profane para arpa y orquesta de cuerda</i> de C. Debussy.....	187
fig. 23. <i>Capricho Español</i> de N. Rimsky-Korsakov	189
fig. 24. <i>Don Juan</i> de R. Strauss	189
fig. 25. <i>Diez melodías vascas</i> de J. Guridi.....	190
fig. 26. Portada de la ópera <i>Carmen</i> de G. Bizet.....	191
fig. 27. <i>Dafne e Cloe</i> de M. Ravel	192
fig. 28. <i>La Verbena de la Paloma</i> de T. Bretón.....	193
fig. 29. Marcel Grandjany	197
fig. 30. Carlos Salzedo.....	197
fig. 31. Henriette Renié.....	198
fig. 32. Nicanor Zabaleta con Narciso Yepes en la Scala de Milán, 1986.	200
fig. 33. Facsímil de la portada del tratado de D. F. de Huete, 1702. Vol. I.	202
fig. 34. Facsímil de la portada del tratado de D. F. de Huete, 1704. Vol. II.	202
figs. 35 y 36. Grabados que aparecen en el tratado de D. F. de Huete	203
figs. 37 y 38. Facsímiles de la portada y la dedicatoria al arzobispo de Toledo del tratado de J. Torres, Madrid, edición de 1702.....	204
fig. 39. Facsímil de la portada del tratado de P. Nasarre, 1724. Vol. I.....	204
fig. 40. Facsímil de la portada del tratado de P. Nasarre, 1724. Vol. II.....	204
fig. 41. Facsímil de la portada del tratado <i>Reglas y advertencias generales</i> de P. Minguet e Irol, según su propia ortografía, 1754-1774, Madrid.....	204
fig. 42. Facsímil de la portada del tratado <i>Llave de la modulación</i> del padre A. Soler.....	204
fig. 43. Facsímil del grabado que aparece en el tratado de P. Minguet e Irol (1752).....	205
fig. 44. <i>Communauté des maitres et marchands tabletiers, luthiers, éventaillistes</i>	207
fig. 45. Lámina de la <i>Enciclopedia o Diccionario Racional de las Ciencias, Artes y Oficios</i> de Diderot y d' Alembert, 1767 (colección privada). Lámina del s. XVIII: taller y herramientas de <i>luthiers</i>	207

fig. 46. Portada y extractos de <i>Mémoire sur la nouvelle harpe de M. Cousineau, Luthier de la Reine; Par M. l'Abbé Roussier...</i>	208
fig. 47. Método de madame de Genlis para aprender a tocar el arpa en menos de seis meses, imprenta de madame Duhan, 1805.....	208

Capítulo 6

fig. 1. John Parry (1750-1783)	223
fig. 2. John Ceiriog Hughes (1832-1887) tocando el arpa en 1884.	223
fig. 3. John Roberts (1816-1894).....	223
fig. 4. John Roberts y sus hijos tocando el arpa ante la reina Victoria en Palé Hall, Llandderfel, agosto, 1889	223
fig. 5. Elizabeth Ann Williams (1870-1956).....	224
fig. 6. Arpa de tres órdenes folclórica galesa actual	224
fig. 7. Nansi Richards Jones (1888-1979)	224
fig. 8. Ann Griffiths	224
fig. 9. Recitador y harper interpretando ante su mecenas	225
fig. 10. Lámina Naderman, 1783.....	226
fig. 11. Santa Cecilia de Pierre Mignard	230
fig. 12. "Arpa Zurbarán"	230
fig. 13. "Arpas Galilei" , "Trabaci"	230
fig. 14. <i>La famiglia del Pittore</i> de Carlo Francesco Nuvolone.....	230
fig. 15. Estela de la Música. Piedra caliza procedente de Tello, período del rey Gudea, 2120-2152 a. C.....	232
fig. 16. Relieve de Babilonia	232
fig. 17. El dios Bes bailando y tocando el arpa. Detalle de la talla en el pilar del Templo de Hathor en Philea, Biga Island, Asuán. Dinastía ptolomeica, 332-430 a. C.	233
fig. 18. Fragmento de uno de los más de 1500 relieves encontrados cerca de Hermópolis en Amarna, la capital del faraón Akenatón y la reina Nefertiti.....	233
fig. 19. Relieve asirio. Músicos del ejército con timbales y arpas, s. X-VI a. C. Estela de piedra caliza del palacio de Ashurbanipa, Nínive, Mesopotamia	234
fig. 20. Relieve asirio. Un arpista en los jardines de Senaquerib, s. X-VI a. C. Piedra en bajorrelieve del palacio de Nínive, Mesopotamia.	234

fig. 21. Piedra en bajorrelieve. La fiesta del jardín, s. VIII a. C. Palacio de Asurbanipal, Nínive, Mesopotamia.....	234
fig. 22. Bajorrelieve asirio. Real Orquesta Elamita, s. VII a. C.	234
fig. 23. Arpista y acróbatas. Bajorrelieve de piedra caliza cerca de la Capilla Blanca de Karnak, dedicado a Amon-Min, dios itifálico de la fertilidad. Imperio Medio, 2065-1785 a. C.....	234
fig. 24. Relieve Taqe Bostán.....	234
fig. 25. Detalle de una estela. Dos arpistas sentados tocando para los propietarios de la tumba de Nefer y Kahay. Tumba de Nefer y Kahay, Imperio Antiguo, dinastía V, 2498-1245 a. C. Necrópolis de Menfis en Saqqara.	236
fig. 26. Detalle de un bajorrelieve. Un arpista tocando el arpa y dos <i>cheironomists</i> . Tumba de Ny-kheft-Ka. Imperio Antiguo, dinastía V, 2498-2345 a. C. Estuco y piedra caliza. Necrópolis de Saqqara.....	236
fig. 27. La esposa del visir Mereruka tocando el arpa en la cama matrimonial. Mastaba de Mereruka. Imperio Antiguo, dinastía VI, 2345-2181 a. C. Necrópolis de Saqqara.	237
fig. 28. Estela. Arpista Neferhotpe tocando un arpa arqueada pequeña. Tumba de Nebsumenu y Sunebau. Imperio Medio, dinastía XII, 1991-1782 a.C. Necrópolis de El Khokha, oeste de Tebas.....	238
fig. 29. Detalle de un relieve de piedra caliza. Arpista ciego tocando con la “orquesta” para el dueño de la tumba Patenemheb. Tumba de Patenemheb. Imperio Nuevo, dinastía XVIII, 1570-1293 a.C. Necrópolis de Saqqara.....	238
fig. 30. Detalle de un relieve. El arpista ciego del período de Amarna. Tumba de Merire. Imperio Nuevo, dinastía XVIII, 1570-1293 a. C. Necrópolis de Tell El Amarna, ribera oriental del Nilo.....	239
fig. 31. Arpista de Keros. Cícladas, 2000 a. C.....	240
fig. 32. Aberlemno, Escocia.....	242
fig. 33. Arpa de la cruz Ullard, s. IX. Bunting, Condado de Kilkenny, Irlanda	243
fig. 34. Cruz de Muiredach, s. XII. Monasterio Monasterboice, Irlanda.....	244
fig. 35. El Arpista, s. VIII. Cruz de Monifieth, Escocia.	244
fig. 36. Cruz de Nigg, Escocia.	245
fig. 37. Ángel con arpa en el lado norte del coro, iglesia catedral de la Santísima Virgen María, Lincoln, Inglaterra (1275). .	245
fig. 38. Músicos tocando instrumentos, entre otros, el arpa (ca. 1350). Lado oeste de la Galería del Trovador después de la restauración de 1976. Catedral de Exeter, Inglaterra.....	246
fig. 39. Geografía de los caminos de Santiago.....	249
fig. 40. Las cuatro vías principales del camino de Santiago en Francia.	250
fig. 41. El camino de Tours o <i>Via Turonensis</i>	251

fig. 42. Asno tocando arpa. Abadía de Fleury de St. Benoît sur Loire (Loiret), ss. XI-XII.	251
fig. 43. Asno tocando arpa. Iglesia de Ste. Radegonde, Poitiers, Viena), s. XIII.	251
fig. 44. Mono tocando el arpa en un modillón de la iglesia parroquial de Surgères, s. XII.....	251
fig. 45. Asno tocando arpa. Dovelaje exterior del pórtico sur de la iglesia de St. Pierre (Aulnay de Saintonge), mediados del s. XII.	252
fig. 46. Representación de la música. Portada de la Virgen de la catedral de Chartres.....	252
fig. 47. El camino de Limoges o <i>Vía Lemovicensis</i>	252
fig. 48. Asno tocando el arpa. Antiguo convento junto a la iglesia de St. Julien de Drevant (Cher), s. XII.....	253
fig. 49. Detalle del rey David tocando el arpa en la arquivolta de la portada central de la catedral de Nuestra Señora de Laon.	253
fig. 50. El camino de Le Puy o <i>Vía Podiensis</i>	254
fig. 51. Asno tocando arpa. Pórtico de la iglesia románica de St. Julien (Meillers), ss. XI-XII.	254
fig. 52. Asno tocando arpa. Iglesia de St. Nectaire (Puy de Dôme), s. XII.....	254
fig. 53. Dos asnos con dos arpas. Basílica de St. Julien de Brioude (Hte. Loire), s. XII.....	254
figs. 54 y 55. Diablo músico tirando de la lengua de un condenado y con un arpa-salterio. Infierno del tímpano del pórtico oeste, abadía de Ste. Foy (Conques), ca. 1130.	255
fig. 56. El camino de Toulouse o <i>Vía Arletanensis</i>	256
fig. 57. Relieve en piedra que representa al rey David afinando el arpa, La Daurade, ca. 1165-1175	256
fig. 58. Este capitel representa al rey David tocando un arpa-salterio y a sus músicos y es muestra del primer taller de La Daurade (ca. 1100, 1110)	256
fig. 59. Rutas del camino de Santiago en la península.	259
fig. 60. El camino francés.....	260
fig. 61. Juglares con vihuela de arco oval, arpa y giga o <i>lyra</i> bizantina. Detalle del lateral inferior de la fachada de la iglesia del monasterio de Ripoll, s. XII	260
fig. 62. Capitel del pilar toral del crucero del lado de la Epístola de la catedral vieja de Lérida.....	261
fig. 63. Juglar tocando el arpa junto a David. Capitel del pórtico meridional de la catedral de Jaca (Huesca).	261
fig. 64. Arpa de grandes dimensiones en manos de una juglaresa sentada cuyo instrumento le llega a la altura de la cabeza. Capitel del claustro de la galería meridional de la iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca).	262
fig. 65. Juglar con arpa, trovador y danzarina. Capitel de la portada sur de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza).	263

fig. 66. Canecillo. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza).....	263
fig. 67. Grupo escultórico del interior del ábside de la seo de Zaragoza	264
fig. 68. Capitel de la portada oeste de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza).	264
fig. 69. Juglares. Arquivolta de la portada sur de la iglesia de Santa María Uncastillo (Zaragoza).	265
fig. 70. Juglar con arpa. Canecillo de la fachada de la iglesia de San Martín de Artaz (Navarra), s. XII.	265
fig. 71. Arpa-salterio. Detalle de la fachada oeste de la colegiata (actualmente catedral) de Santa María de Tudela (Navarra)....	266
fig. 72. El rey David tocando el arpa-salterio junto a sus músicos. Capitel de la crujía galería oeste del claustro de la catedral de Tudela (Navarra).....	266
fig. 73. Capitel del palacio de los Reyes de Estella (Navarra).....	267
fig. 74. Detalle de dos de los ancianos del Apocalipsis representados sobre el primer dovelaje del pórtico de la iglesia de Santo Domingo (Soria) tañendo el salterio horizontal (cítara) y el arpa-salterio.....	267
fig. 75. Ancianos del Apocalipsis. Arquivolta de la iglesia parroquial de Ahedo de Butrón (Burgos), s. XII.	268
fig. 76. Arquivolta de la portada de la iglesia parroquial de Moradillo de Sedano (Burgos).	269
fig. 77. Canecillo de la portada oeste de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia).	270
fig. 78. Portada de San Pedro de Perazancas (Palencia), siglo XII.	270
fig. 79. Arquivolta de la fachada oeste de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (Palencia), siglo XII.	271
fig. 80. Portada del Cordero de la colegiata de San Isidoro (León).	271
fig. 81. Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela	272
fig. 82. Anciano nº 8: arpa.	273
fig. 83. Anciano nº 19: arpa.	273
fig. 84. Anciano nº 5: salterio.....	274
fig. 85. Anciano nº 18: salterio.	274
fig. 86. Anciano nº 10: cítara (salterio horizontal).....	274
fig. 87. Anciano nº 17: cítara (salterio horizontal).....	274
fig. 88. La orquesta del pórtico reconstruida.....	274
fig. 89. Representación de David en el llamado árbol de Jesé. Parteluz del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, ca. 1188.....	275

fig. 90. Estatua exenta de David en la Portada del Obradoiro, ca. 1188.....	275
fig. 91. Ángeles tocando arpa y salterio. Arquivoltas de la catedral de Pamplona, s. XIV.	276
fig. 92. Bajorrelieve de la sillería del coro de la catedral de León.	277
fig. 93. Anciano. San Martín de Noia, s. XIV.	278
fig. 94. El camino del Norte	278
fig. 95. Macho cabrío con arpa de tres encordaduras. Modillones de la basílica de San Prudencio de Armertia (Álava).....	279
figs. 96 y 97. Canecillos. Bolmir	280
fig. 98. Canecillo. Cervatos.....	281
fig. 99. Canecillo. Cervatos	281
fig. 100. Canecillo. Santillana del Mar.....	281
fig. 101. Canecillo de la cornisa del ábside de Santa María. Yermo.....	281
fig. 102. Canecillo. Piasca.....	281
fig. 103. La Vía de la Plata	282
fig. 104. Ancianos. Arquivolta de la puerta norte de la colegiata de Toro (Zamora), 1260.	283
fig. 105. Capitel del interior de la iglesia de Santiago de Santa Marta de Tera (Zamora).	283
fig. 106. Anciano con arpa. Arquivolta del Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense, primera mitad del s. XIII.....	283
fig. 107. Pórtico de la Majestad, portada sur de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), s. XIII.	284
fig. 108. Detalle de las jambas del Pórtico de la Majestad. Esculturas góticas de maestros anónimos y policromadas por Domingo Pérez, finales del siglo XIII.....	285
fig. 109. El camino de Levante	285
fig. 110. Cenotafio románico de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la basílica de San Vicente (Ávila), s. XII.	286
fig. 111. Ángeles tocando rabel, laúd, bombardas, salterio gótico y arpa. Capilla mayor de la catedral de Toledo, s. XIV.	287
fig. 112. Medallón del rey David de la portada del convento de San Esteban de Salamanca, s. XVI.....	288
fig. 113. Estatua del profeta David con un arpa renacentista entre sus manos en el Patio de los Reyes que da acceso a la basílica del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, s. XVI.	288
fig. 114. Ángel en el retablo de Damián Forment. Santo Domingo de la Calzada, s. XVI.	288
fig. 115. El rey David tocando el arpa. Bajorrelieve barroco de las decoraciones de órganos en San Juan de la Linterna, Roma .	289

fig. 116. El rey David tocando el arpa. Escultura barroca en madera y estuco de Franz Xaver Schmaedl. Iglesia de los Canónigos Agustinos, Rottenbuch (Alemania), s. XVIII.	289
fig. 117. Ángel tocando el arpa. Misiones guaraníes, reducción jesuítica San Ignacio Miní (Argentina, antiguamente Paraguay), s. XVII.	290
figs. 118 y 119. Conjunto escultórico del techo de la sacristía barroca de la catedral de Burgos. Detalle.	290
fig. 120. Sillería del coro de Santa María, Kartausenkirche, Buxheim, Charterhouse. Johannes Böckh & Thomas Mirtsch, s. XX.	291
fig. 121. Moisés y el rey David. Columna de la Inmaculada Concepción, Plaza de España, Roma.	291
fig. 122. Estatua del rey David con su arpa. Monte Sión, Jerusalén, 1910.	291
fig. 123. Arpa angelical. Sagrada Familia, Gaudí.	292
fig. 124. Fachada de la Casa Heribert Pons, Rambla de Cataluña nº 21, Barcelona, 1907. Eusebi Arnau.	292
fig. 125. Escultura de Santa Cecilia. Templo de la Inmaculada Concepción en Huatzindeo, municipio de Salvatierra, Guanajuato, México.	293
fig. 126. Plaza principal de Luque (Paraguay).	293
fig. 127. El arpa eólica de Venture Grant. Lago de Vaucluse (Francia).	294
fig. 128. Monumento a las Arpas, Villavicencio, Colombia.	294
fig. 129. Arpa eólica de Mario Arenas Navarrete. Embalse de Puclaro en el valle del Elqui, Chile.	294
fig. 130. Kalimba africana. G. Braque en su estudio de París en 1911.	296
fig. 131. Músicos rupestres. Tasilli (Argelia).	297
fig. 132. Grabados superpuestos en la pared derecha de la cueva de Les Trois Frères en Le Tuc d'Audoubert, Montesquieu-Avantès, Ariège, Francia, ca. 15000 a. C.	298
fig. 133. Detalle del hechicero de la cueva Les Trois Frères.	298
fig. 134. Papiro Erótico-Satírico de Turín (Colec. Drovetti), nº 55.001 (dinastía XIX), ca. 1150 a. C.	299
fig. 135. Banquete Musical del Teniente General Amenemhab. Detalle de músico tocando el arpa. Dinastía XVIII, 1570-1293 a. C., Nuevo Reino. Tumba de Amenemhab, Necrópolis de Sheikh Abd El Qurna, Tebas occidental.	300
fig. 136. Banquete Musical del Teniente General Amenemhab. Detalle de dos arpistas, un músico tocando el doble tubo y un intérprete de laúd. Dinastía XVIII, 1570-1293 a. C., Nuevo Reino. Tumba de Amenemhab, Necrópolis de Sheikh Abd El Qurna, Tebas occidental.	300

figs. 137, 138 y 139. Arpista ciego, bailarina y Tawi (detalle con flores de loto). Pintura boceto procedente de la pared de la tumba de Nakht: banquete. Tres músicas tañendo diferentes instrumentos. Dinastía XVIII, 1570-1320 a. C., Imperio Nuevo. Necrópolis de Sheij Abd El Qurna, Valle de los Nobles, Tebas oeste	301
fig. 140. Homenaje del desierto. Tumba de Horemhab nº 78, Necrópolis de Sheikh Abd El Qurna, Tebas occidental. Dinastía XVIII, 1579-1293 a. C., Nuevo Reino.....	302
fig. 141. Banquete musical del faraón Horemheb. Arpista y dos laudistas en la mastaba privada del faraón Horemheb. Dinastía XVIII, 1570-1293 a. C., Nuevo Reino. Necrópolis de Saqqara	303
fig. 142. Arpista ciego tocando el arpa con la Corona Roja del Bajo Egipto. Templo funerario del faraón Ramsés III en Medinat Habu, Valle de los Reyes, Tebas occidental, dinastía XX, 1185-1060 a. C., Imperio Nuevo	303
fig. 143. Arpista ciego tocando el arpa con la Doble Corona del Alto y Bajo Egipto. Templo funerario del faraón Ramsés III en Medinat Habu, Valle de los Reyes, Tebas occidental, dinastía XX, 1185-1060 a. C., Imperio Nuevo.	303
fig. 144. Estela del arpista Djedkhonsuiuefankh tocando y cantando ante Amón. Dinastía XXI, 1069-945 a. C., Tercer Período Intermedio.....	304
fig. 145. Arpista tocando y cantando a Anhour Khaou, constructor jefe de Tebas, y a su mujer. Detalle. Tumbas de los Nobles, Luxor-Tebas, Egipto	304
fig. 146. David tocando el arpa. Torre de Longthorpe, Peterborough, Cambridgeshire, ca. 1310.....	305
fig. 147. <i>La Coronación de la Virgen</i> . Giovanni del Ponte, temple sobre tabla, 1430-1435.....	306
fig. 148. Virgen con el Niño y ángeles. Hans Memling, ca. 1479.	306
fig. 149. Virgen y el Niño con ángeles músicos. Óleo y témpera sobre panel de roble, ca. 1500. ...	306
fig. 150. Virgen con el Niño y ángeles. Maestro desconocido, ca. 1420	307
fig. 151. Virgen con el Niño entronizada con ángeles tocando instrumentos musicales. Giovanni di Piermatteo Boccati, témpera sobre madera, ca. 1455.	307
fig. 152. Virgen con ángeles tocando música. Pere Serra, ca. 1357-1409	307
fig. 153. Tríptico de la familia Sedano Gérard David, madera, s. xv.....	307
fig. 154. Ángel tañendo un arpa doble. Detalle de una de las tablas del lado izquierdo del tríptico-relicario del monasterio de Piedra. Zaragoza, ca. 1390.....	308
fig. 155. Ángeles músicos en uno de los paneles superiores del Políptico de Gante. Jan Van Eyck, 1427	309
fig. 156. Cristo con ángeles cantando y tocando música (parte derecha del tríptico). Hans Memling, óleo sobre tabla, ca. 1430-1494.....	309
fig. 157. Ángel arpista de Francisco Pagano, s. xv. Pintado sobre la bóveda gótica del ábside de la catedral de Valencia.....	309

fig. 158. David y Bathseba. Wolfgang Krodell, madera de tilo, 1528	310
fig. 159. <i>El entierro del conde de Orgaz</i> . El Greco, óleo sobre lienzo, 1586-1588. Iglesia Santo Tomé, Toledo	311
fig. 160. <i>Concierto angélico</i> . El Greco, óleo sobre lienzo, 1610	311
fig. 161. <i>Los Elegidos</i> (detalle), ca. 1500. Luca Signorelli (1441-1523).....	312
fig. 162. <i>Los Siete Pecados Capitales</i> . El Bosco (Bosch, Hieronymus), 1480.....	314
figs. 163 y 164. <i>El Jardín de las delicias</i> . El Bosco, 1505. Arpa gótica (detalle).....	314
fig. 165. <i>Arión y el delfín</i> . Albrecht Dürer, ca. 1515	315
fig. 166. <i>El rey David tocando el arpa</i> . Gerrit van Honthorst, 1611.	315
fig. 167. <i>El rey David toca el arpa</i> . Peter Paul Rubens, óleo en panel, ca. 1627-1628.....	315
fig. 168. <i>David toca el arpa ante Saúl</i> . Rembrandt Harmensz van Rijn, 1630.	316
fig. 169. <i>David tocando el arpa ante Saúl</i> . Rembrandt Harmensz van Rijn, óleo sobre lienzo, 1656-1657.....	316
fig. 170. Pintura española religiosa con la Virgen María concediendo el hábito de la Merced a san Pedro Nolasco. Francisco de Zurbarán, óleo sobre lienzo, ca. 1630.....	317
fig. 171. <i>La Adoración de los Pastores</i> . Francisco de Zurbarán, óleo sobre lienzo, 1638.....	317
fig. 172. <i>La familia del artista</i> . Carlo Francesco Nuvolone, óleo, s. XVII.....	318
fig. 173. <i>Tentación de San Jerónimo</i> . Francisco de Zurbarán, 1638-1640	318
fig. 174. <i>La adivina</i> . Valentin de Boulogne, lienzo, s. XVII. Lienzo	319
fig. 175. Arpa en pintura bodegón conocida con el nombre de <i>Vanitas violín</i> , ca 1650.	320
fig. 176. <i>El rey David</i> . Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Iglesia de Santa María del Rosario, Venecia.....	321
fig. 177. <i>Georgiana Duchess de Devonshire con su arpa</i> . Francesco Bartolozzi (1728-1813).	321
fig. 178. <i>Madame Élisabeth tocando el arpa</i> . Charles Le Clercq, óleo sobre lienzo, 1763	322
fig. 179. <i>María Antonieta tocando el arpa en su habitación de Versalles</i> . Jean Baptiste André Gautier-d'Agoty, 1775	322
fig. 180. <i>Condesa de Eglinton</i> . Sir Joshua Reynolds, 1777	323
fig. 181. <i>Mujer tocando el arpa</i> . Miniatura anónima francesa, 1775-1780. Acuarela y guache sobre marfil, diámetro de 60 mm.....	323
fig. 182. <i>Retrato de Maximilien Gardel tocando el arpa</i> . Nicolas Francois Regnault. Pastel sobre papel de color gris azulado.....	324

fig. 183. Cena del Príncipe Louis François de Conti en el palacio del Temple. Ollivier Michel Barthélemy, óleo sobre lienzo, 1766.....	324
fig. 184. Banquete nupcial de bohemios. Alessandro Magnasco, s. XVIII	325
fig. 185. John Parry con su asistente. William Parry, óleo sobre lienzo, 1770-1780.	325
fig. 186. Turlough O'Carolan. Francis Bindon, ca.1690-1765.....	326
fig. 187. David y Saúl. Philippe Chery, 1808	327
fig. 188. Bóveda de la capilla mayor. U. Bordanova, s. XIX. Santa Cruz de la Palma.....	328
fig. 189. <i>La Virgen del Paraíso</i> . Antoine-Auguste-Ernest Hebert (1817-1909)	328
fig. 190. <i>Goethe Monument</i> . Karl Gustav Carus (1789-1869).	329
fig. 191. <i>El sueño de Ossian</i> . Jean Auguste Dominique Ingres, 1813	329
fig. 192. <i>Ossian tocando el arpa</i> . Gérard François (François Pascal Simon, Baron Gérard), 1801	329
fig. 193. Retrato de Eliza Ridgely. Thomas Sully, óleo sobre lienzo, 1818	330
fig. 194. Madame Recamier en Abbaye-aux-Bois. Francois Louis Dejuinne, 1810	330
fig. 195. Juliette de Villeneuve. J. L. David, 1824.....	331
fig. 196. <i>La Ghirlandata</i> . Dante Gabriel Rossetti, óleo, 1873	331
fig. 197. William Williams (conocido como <i>Will Penmorfa</i>). J. Chapman, óleo sobre lienzo, 1826.....	332
fig. 198. <i>El cruce de Schreckenstein</i> . Ludwig Richter, s. XIX	332
fig. 199. Naturaleza muerta con instrumentos musicales.....	332
fig. 200. Inicial <i>B</i> historiada que representa al rey David. Ms 19 fd2, Salterio Marchiennes, Escuela Francesa, s. XIII	334
fig. 201. Manuscrito gótico: nº 9. El rey David de Israel con arpa y acompañantes. Biblia de Carlos el Calvo (también conocida como la Biblia o la Biblia del conde Vivien).	334
fig. 202. Rey David con arpa triangular. <i>Libro de las Horas Negro</i> , 1475.	335
fig. 203. David al servicio de Saúl (1 Samuel 16:14-23). Salterio de Ingeborg, ca. 1205.....	335
fig. 204. Cantiga 380, Alfonso X El Sabio. Arpa gótica.	335
fig. 205. Miniatura de Jaime I tocando el arpa. <i>Llibre de privilegis</i> de Alcira (conocido erróneamente como <i>Aureum opes</i>), fol.1v. Domingo Crespí, finales del s. XIV.	336
fig. 206. Hades y Perséfone en el Inframundo sentados en un trono con forma de cabeza de águila con Cerebus ante ellos. Artista anónimo de la Escuela Francesa	336

fig. 207. Cantoral nº 1 correspondiente a la misa del primer domingo de Adviento. Miniado por Fr. Andrés de León (†-1580) ...	337
fig. 208. El rey Enrique VIII tocando un arpa en compañía del bufón real Will Somers. <i>Salterio del Rey</i> , s. XVI.	337
fig. 209. Escenas del reinado de Maximiliano I (xilografía). Hans Burgkmair, ca. 1473-1553.	337
fig. 210. Concierto de la condesa de Saint-Brissons. Grabado de Antoine-Jean Duclos según Augustin de Saint-Aubin (16 de diciembre de 1774)	338
fig. 211. Madame Favart al arpa en 1761	338
fig. 212. Madame Moreau y mademoiselle de Flinville. Louis Carrogis (apodado <i>Carмонтelle</i>), 1762.....	338
fig. 213. Maestro de Música L. Lebrun (según J. Coquerel), s. XVIII.....	338
fig. 214. Monsieur de La Live (introducción de embajadores). Louis Carrogis (llamado <i>Carмонтelle</i>), 1760.....	339
fig. 215. The Belfast Harp Festival en 1792	339
fig. 216. Saúl atenta contra la vida de David. Gustave Doré, 1865.	339
fig. 217. Grabado de mujer tocando uno de sus instrumentos. Walter Dendy Sadler, s. XIX.....	340
fig. 218. <i>Costumes Parisiens</i> (Trajes Parisinos). Colección privada.....	340
fig. 219. Una velada en la Corte Imperial. H. Viger, ca. 1810.....	340
figs. 220-221. Estandarte real de la tumba de Ur	341
fig. 222. Detalle de las incrustaciones preciosas de un arpa de la tumba de la reina Shubad de Ur. Cementerio Real de Ur (2850-2450 a. C.).	342
fig. 223. Cabeza de toro (2.500 a. C.)	343
fig. 224. Arpista. Terracota tableta, período de las dinastías de los amorreos. Dinastías alivio arcaico, 2º-1º milenio a. C. Eshnunna, Mesopotamia.....	344
fig. 225. Un arpista. Terracota moldeada de Mesopotamia, período de las dinastías de los amorreos, 2000-1595 a. C. Eshnunna, Tell Asmar, cerca de Bagdad, Iraq.....	344
fig. 226. Incensario Kurión, fenicio	344
fig. 227. Arpa tipo A. Terpsícore tañendo un arpa angular. Figura en rojo sobre fondo negro, Atenas (s. V a. C.).....	345
fig. 228. Arpa tipo B. Vasija griega de finales del s. V a. C.	345
fig. 229. Arpa tipo B. Cerámica griega, Jarrón de Apulia (florero) / Figuras Rojas (320-310 a. C.). Detalle.	345
fig. 230. Arpa tipo C. Estatuilla de terracota de Mirina en la que se representa a dos hombres y una mujer tocando un arpa isóceles, ca. 330 a. C - 1 d. C.....	345

fig. 231. Arpista femenina. Mosaico helenístico Sasánida de Bashipur (Irán), ca. 260...	346
fig. 232. Placa de bronce con el rey David tocando el arpa. Santuario de San Mogue, ca. 1000 d. C.	347
fig. 233. <i>Apocalipsis de Angers</i> . Nicolás Bataille, 1373-1387	347
fig. 234. <i>Sagrada Familia</i> con ángeles tocando música. Tapiz de lana con hilos de seda y oro. Flandes, 1520.	348
fig. 235. Moneda de medio penique inglés en la que aparece san Patricio bendiciendo a su congregación con un trébol, mitra y báculo. En el reverso vemos al rey David, en realidad, representando al rey Carlos I de Inglaterra	348
fig. 236. El rey David tañendo un arpa renacentista española. Mosaico de la ermita de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina (Toledo), ss. XVI-XVII.	348
fig. 237. Grabado en madera original (xilografía) de A. Dürero titulado <i>La Virgen adorada por los ángeles y los santos</i> de su serie <i>La Vida de la Virgen</i> , ca. 1502.....	348
fig. 238. Escudo de la Orden de Malta ejecutado con mármoles polícromos en el pavimento del salón del trono en el palacio del Gran Maestre en la Valletta, Malta.....	349
fig. 239. Músicos con arpa de Dresden. Dimensiones: 25 cm ancho x 19 cm alto, finales del s. XIX.	349
fig. 240. Figura popular	349
fig. 241. Dama con arpa. Porcelana estilo francés, alt.: 36 cm, ss. XIX-XX.	349
fig. 242. Puente Lusitania, Mérida. Estructura: tablero suspendido. Localización: sobre el río Guadiana. Construido: 1988-1991. Diseñador: Santiago Calatrava.....	350
fig. 243. Puente Zubizuri, Bilbao. Arquitecto: Santiago Calatrava	350
fig. 244. Puente Juscelino Kubitschek, Brasilia	351
fig. 245. Puente sobre el Yangtze, China	351
fig. 246. Puente 25 de Abril, Lisboa.....	351
fig. 247. Puente Ing. Antonio Dovalí Jaime en la región de Minatitlán, Veracruz, México.....	352
fig. 248. Puente de Hispanoamérica, Valladolid	352
fig. 249. Puente Octavio Frías de Oliveira, São Paulo	352
fig. 250. Puente Rio-Antirio, Grecia.....	352
fig. 251. Puente de Redding, California.....	352
fig. 252. Puente L'assut de L'or, Valencia.....	353
fig. 253. Puente del Alamillo, Sevilla	353

fig. 254. Puente de la Mujer, Buenos Aires. Obra ideada por Alberto González, se encargó al arquitecto español Santiago Calatrava	353
fig. 255. Altisidora tocando el arpa. J. Rivelles, impresor y dibujante del grabado de la segunda edición del <i>Quijote</i>	363
fig. 256. Gustavo Adolfo Bécquer es el autor de la <i>Rima VII</i> dedicada al arpa.....	373
fig. 257. El arpa como elemento poético en la obra de Rubén Darío..	377
fig. 258. El arpa como elemento poético en la obra <i>A Rosa de Alberti</i> de Rafael Alberti.....	378
fig. 259. En <i>Arte, amor y otras soledades</i> , el poeta Luis Cernuda dedica un conjunto de versos octosílabos al arpa, comparándola con una “jaula de un aire invisible”.	379
fig. 260. Alejo Carpentier en su obra <i>El arpa y la sombra</i> utiliza el arpa como metáfora de la luz.....	383
fig. 261. El novelista Truman Capote en su obra <i>El arpa de hierba</i> utiliza el arpa como símbolo de bondad y pureza.....	384
fig. 262. En el poema sinfónico <i>La mer</i> , C. Debussy se sirve de los acordes del arpa para sonorizar los movimientos del agua	388
fig. 263. Orfeo y Euridice por Giulio Romano	391
fig. 264. Misioneros jesuitas acompañados del arpa en Paraguay explicando el Evangelio. Fresco del Paraninfo de la Universidad de Deusto, Bilbao	395
fig. 265. Sonido del arpa por Graham Glen, 1905	409
fig. 266. <i>Codex Calixtinus</i> . Catedral de Santiago de Compostela, La Coruña.....	410
fig. 267. Portada de <i>Follas Novas</i>	411
fig. 268. El escultor Asorey representó al poeta Curros Enríquez sujetando un arpa junto a los folios de sus poemas en el monumento levantado en los jardines de Méndez Nuñez en La Coruña.	412

10. APÉNDICE DOCUMENTAL

10.1. Partituras de música de cámara y orquesta sinfónica para arpa

10.1.1. *Sonata-Trío para flauta travesera, viola y arpa* de C. Debussy (1862-1918). Esta sonata se compone de tres movimientos: *Pastorale*, *Interludio* y *Finale*. Al igual que toda la música de Debussy y como reacción frente al Romanticismo, en ella se produce una revalorización de los elementos específicamente sonoros y de su capacidad para provocar por sí mismos una impresión en la percepción del sujeto. Destaca un refinamiento exquisito en la búsqueda de sonoridades nuevas, así como la tendencia a individualizar los timbres, dosificándolos y equilibrándolos con extraordinaria finura. Esta obra pertenece a la última época de la trayectoria compositiva de C. Debussy y es de tendencia clasicista.

10.1.2. *Introduction et allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda* de M. Ravel (1875-1937). En esta obra, el arpa tiene un carácter solista. El cuarteto de cuerda logra un buen empaste con el arpa, flauta y clarinete por su disposición y equilibrio, armonía interna y posibilidades tímbricas y expresivas. En ella encontramos recursos propios del impresionismo: terceras superpuestas, escalas no convencionales en el sistema tonal occidental, valores irregulares insertados en los grupos de figuraciones, etc.

10.1.3. *Escorial —Sonata y Pavana— para arpa y piano (op. 51)* de J. M. Franco (1894-1971). J. M. Franco sentía un verdadero cariño por El Escorial, donde pasaba los veranos y donde conoció a la joven escritora Consuelo Gil Roeset, que sería posteriormente su esposa. No es extraño, por tanto, que en su catálogo figure una obra con un título alusivo a este lugar. Esta partitura, para arpa y piano, procede de una original anterior escrita para otro conjunto y destino. En primer lugar, fue escrita la *Pavana, para solista, voces blancas y un pequeño conjunto instrumental*. Fue creada para un programa de Radio Nacional de España dedicado al Quijote. La melodía, influenciada por

el folclore andaluz, nos recuerda a las *Siete Canciones populares andaluzas* de Manuel de Falla. J. M. Franco realizó una transcripción de esta pavana, en la que el piano realiza la melodía y el arpa puntea y rasguea simulando una guitarra. Delante colocó una sonata de corte clásico y características totalmente solerianas. Las alusiones a El Escorial están presentes en todo el conjunto.

10.1.4. *Tres Piezas para flauta, violoncelo y arpa* (op. 40) de J. M. Franco (1894-1971). La obra fue escrita para el trío de cámara formado por Manuel Garijo (flauta), Santos Gandía (violonchelo) y Nicanor Zabaleta (arpa). Se estructura en tres tiempos: *Pastoral*, *Coral* y *Tocata*, cuyos planteamientos y desarrollos la acercan a una forma sonata tradicional de estilo neoclásico. La obra se terminó el 29 de agosto de 1932 y nueve años más tarde fue objeto de revisión con destino a un trío formado por violín, violonchelo y piano. La obra fue estrenada por el trío de cámara en la sección de la Sociedad Filarmónica de Segovia, celebrada el 18 de noviembre de 1932. Estas *Tres piezas* guardan similitud con la sinfonía clásica de Prokofiev, sobre todo en su tercer movimiento.

10.1.5. *Quinteto para arpa y cuarteto de cuerda* (op. 62) de J. M. Franco (1894-1971). Esta obra es, sin duda, una de las mejores muestras del buen oficio de este compositor. Consta de los siguientes tiempos: *Allegro moderato*, *Andante espressivo* y *Andantino*. J. M. Franco distribuye entre cada uno de los instrumentos la individualidad requerida por las exigencias del género. La escritura magistral se evidencia en el cuarteto de cuerda, especialmente en el importante solo del cuarteto en el tercer movimiento o en el arranque de los dos primeros tiempos. La obra fue terminada el 4 de febrero de 1960 y dedicada a los intérpretes de su estreno: el Cuarteto Clásico de Radio Nacional y la arpista M. R. Calvo-Manzano. La primera audición tuvo lugar el 31 de mayo del mismo año en el Instituto Francés de Madrid y en ese mismo año se tocó y grabó en Radio Nacional de España.

10.1.6. *Tema y Variaciones para arpa y piano* de J. Turina (1882-1949). Es una de las cuatro obras que J. Turina agrupó bajo el título de *Ciclo Plateresco*. Pertenecen a la última etapa de su trayectoria compositiva

afectada por la insistente enfermedad y por una gran carga de trabajo que repartía entre la redacción de sus artículos de prensa, su labor didáctica, el cargo de comisario de la Música y la Composición. J. Turina abordó casi todos los géneros: música para piano, música de cámara, repertorio orquestal, etc. Su estilo sigue una línea nacionalista desde el punto de vista melódico y rítmico, adaptado a las formas clásicas. De esta partitura existe una versión para arpa y cuarteto de cuerda, en realidad, una transcripción realizada por la arpista M. R. Calvo-Manzano.

10.1.7. *Quinteto Osiris* de V. Echevarría (1898-1965). Esta pieza se compone de *Allegro animato*, *Adagio*, *Allegro molto* e *decisivo*. El catálogo de V. Echevarría no es muy extenso, pero en él figuran obras que, en otras circunstancias históricas, hubieran disfrutado de mejor fortuna. Escribió también obras para teatro, más cerca del mundo de la zarzuela, aunque no obtuvo gran éxito en el género.

10.1.8. *Variaciones Tonales sobre la Fantasía X de Alonso Mudarra* de José de la Vega (1929-2010). Autor que ha sobresalido en el repertorio de la Banda Sinfónica y compuesto obras de todo tipo y transcripciones, siempre dentro de una línea clara, tonal, lírica y de lenguaje “muy españolista”. Esta obra fue estrenada por la Agrupación de Cámara Arpista Ludovico de la que forma parte la arpista M. R. Calvo-Manzano.

10.1.9. *Fandango español para arpa y cuarteto de cuerda* de José de la Vega (1929-2010). Esta obra es en realidad una transcripción para cuarteto de cuerda con revisión de la parte de arpa del tercer tiempo del *Quinteto nº 4 en re mayor para guitarra y cuerda* de L. Boccherini. Destaca su carácter español y la conjunción idónea del grupo instrumental para el que está destinado. Como violinista, director de orquesta y compositor, J. de la Vega ha realizado una amplia labor en la música española.

10.1.10. *Suite popular española para arpa, flauta y viola* de M. Moreno Buendía (1932). Las cinco piezas de las que se compone, cuyos títulos destilan un colorido popular, se interpretan sin interrupción. La

Suite abre con un *Divertimento* de carácter alegre, a modo de preludio que sirve de antesala al resto de la obra. La *Fantasía*, aunque en compás de tres por cuatro, parece querer imitar el ritmo de la habanera. La *Danza* que le sigue es una seguidilla murciana llena de gracia popular. Prescinde de la copia literal de una danza concreta. El *Nocturno* pretende transmitir un sentimiento arraigado al norte peninsular a través de la utilización del modo menor y la ralentización del *tempo*. El *Rondó* final juega con dos compases, ternario y binario, como queriendo representar la dualidad de estribillo y solo, el primero, a modo de canción repetitiva, y el solo, como una intervención sorpresiva del “cantaor” o “bailador”.

En la obra arpística de M. Moreno Buendía se observa un recurso musical muy repetido y auténticamente personal del autor, que es el juego que establece a través de las acentuaciones rítmicas dentro del mismo compás. Cruza los acentos de forma ágil y con gran habilidad pero sin variar el ritmo interno, lo que ofrece a la audición un juego rítmico lleno de interés y novedad. En esta obra concreta, el autor se ha servido de una serie de efectos modernos, que se podrían asociar a la Técnica Salzedo, entre otros: efectos de tabla para imitar un tamboril, efectos de *glissandos* aeólicos por secciones cortas de registro y aplicando rítmica popular para acentuar el sentido de la danza o portamentos de pedal insinuando el arrastrado del baile cuando la danza se hace perezosa. Todo ello hace que la obra tenga una apariencia de curiosa mixtura entre un claro conservadurismo nacionalista y un intento de vanguardismo “efectista”, si bien los efectos que emplea no son ninguna novedad en el campo arpístico.

10.1.11. *Danza Hispánica* de Claudio Prieto (1934). Esta pieza ha sido compuesta para arpa y cuarteto de cuerda a petición de M. R. Calvo-Manzano, a quien está dedicada y cuyo estreno mundial tuvo lugar en Alcalá de Henares el 12 de noviembre de 1998.

10.1.12. *Ludovico* —cuarteto de cuerda con arpa— de María Luisa Ozaita (1939). La autora compuso la pieza a modo de tema con variaciones, como si fuera un Guadiana musical. Se trata de una obra de cámara relevante por su extensión.

10.1.13. *Fantasía Ludovico "Ruiz-Mudarra a medio encuentro" para arpa, flauta y cuarteto de cuerda* de Valentín Ruiz (1939). El elemento generador de esta obra es un arpeggio que sirve de célula inicial a la conocida *Fantasía X que contrahace el arpa a la manera de Ludovico* de Alonso Mudarra. Representa, por tanto, una simbiosis estilística y emocional que desarrolla un viaje imaginario de ida y regreso en el tiempo. Presenta una estructura en forma de variaciones.

10.1.14. *Sonata para arpa y violín* de Valeri Kikta (1941). Hasta la fecha, V. Kikta ha compuesto cerca de veintiuna piezas para arpa. La *Sonata para Arpa y Violín* se compuso por encargo de la Fundación Víctor Salvi. Fue estrenada en Londres por Anna Verkholantseva (arpa) y Alexander Trostiansky (violín) en el Teatro Linbury, en Covent Garden. Otros trabajos de Valeri Kikta son: *Nocturne for Harp Flute and Viola*; *Trio in Honour of M. Yermolova for Harp, Flute and Viola*; *Hymnal Song for two Harps*; *Hymnin honour of V. Duloval for Harp Ensemble and Percussion*; *Sonata for Violin and Harp*; *Sonata for Violoncello and Harp*; *Elegy in Memory of M. Isibuki for Harp, Oboe and Violoncello*; *Sonata for Viola and Harp*. Su Oratorio *la Luce delle Tacite Stelle para soprano, tenor, coro y orquesta de arpas* fue grabado en Moscú por el Spiritual Revival Choir de Rusia, dirigido por Lev Kontorovich y acompañado de seis arpistas rusos.

10.1.15. *An-At para flauta, viola y arpa* de G. Fernández Álvarez (1943-2008). Ganador de diversos premios de composición, el autor refleja en sus creaciones notables dosis de eclecticismo, sometiendo en cualquier caso la elección de los elementos de su lenguaje musical a los objetivos estéticos que se propone. En los últimos años, ha desarrollado un discurso musical que podría definirse como "neorromántico".

10.1.16. *Arpista Ludovico para flauta, arpa y trío de cuerda* de Félix Sierra (1947). La obra está escrita para quinteto inspirándose en materiales extraídos de la conocida *Fantasía que contrahace el arpa en la manera de Ludovico* de Alonso Mudarra.

Los tres tiempos en los que está estructurada se basan en dos únicos motivos tomados de los primeros compases de la pieza original. La

flauta inicia la obra con un tema nostálgico que evoca cierta música profana del siglo XVI. Tras un pequeño solo de arpa, violín y viola en *pizzicato* inician un nuevo tema de marcado carácter rítmico, que contrasta con la languidez del expuesto por la flauta en los compases anteriores. Una segunda sección, en la que se recogen de nuevo los dos temas principales seguida de una pequeña coda da fin al primer movimiento.

El tiempo central se basa en dos elementos contrapuestos. En el primero se establece un diálogo entre la cuerda, por un lado, y la flauta y el arpa, por el otro. En el segundo elemento la textura es polifónica con pasajes de distinta densidad sonora en la que participan, de manera homogénea, los cuatro instrumentos melódicos, siendo el arpa el único contrapunto tímbrico y la encargada de poner de manifiesto las diferentes secciones del movimiento. La desigual duración del pulso añade interés a este movimiento.

Con este tipo de métrica está escrito el último movimiento de la obra. La técnica de punteo se repite con momentos de brillante colorido, debidos a los marcados acentos de arpa y cuerda y, aún más, a las rápidas notas del registro agudo de la flauta. La obra se cierra con una *codetta* en la que se remarca, en *fortissimo*, la rítmica desigual, característica principal del tercer movimiento.

10.1.17. *Variaciones sobre la Glosa de Alonso Mudarra para arpa y cuarteto de cuerda* de Pedro Vilarroig (1954). La obra fue compuesta en 2007 a sugerencia de la Agrupación de Cámara Arpista Ludovico, más concretamente de la arpista M. R. Calvo-Manzano (a quien está dedicada). La pieza se presentó con composiciones de otros autores quienes, a su vez, presentaron más variaciones sobre el mismo tema. En ella aparece el tema principal de la glosa tal cual está en la partitura original, expuesto por el arpa y al que se suma el cuarteto de cuerda. En estas variaciones se usa un lenguaje diverso (neotonalismo) predominando la modalidad, así como acordes por cuartas al tiempo que restan la dureza de acordes disonantes. El desarrollo pretende establecer un diálogo entre el arpa y el cuarteto de cuerda sin provocar el predominio de ninguno de ellos. Dado que el tema principal es

sencillo permite crear un contrapunto variado del mismo entre voces, usando las técnicas habituales por movimiento contrario y aumento. La obra culmina con una presentación del tema en la dominante con un aire lento y una pequeña cadencia del arpa conduce a la parte más nostálgica expuesta en armonía de séptimas. La vuelta en la tonalidad inicial de do lleva rápidamente a la coda con la que concluye la obra.

10.1.18. *Quinteto con Arpa "Ain Soph"* de Roberto Mosquera Ame-neiro (1957). Obra compuesta en 1985, cuyo motivo principal está formado por dos quintas —una disminuida y otra aumentada— que se contraponen con otra sonoridad producida por armónicos. Estos dos polos van generando la obra con sus mutaciones. Consta de cuatro movimientos que se suceden sin interrupción. El cuarto tiempo sintetiza ambos ejes sonoros transmutados y concluye con un retorno del material melódico-tímbrico y la finalización en el armónico sobre la nota "la". Obra tímbricamente muy elaborada y con pasajes de claro influjo impresionista, transmite un carácter etéreo y una sensación de gran levedad.

"Ain Soph" es un término cabalístico que expresa el espacio abstracto absoluto del que van surgiendo otros espacios a modo de esferas que se compenetrán sin llegar a confundirse, los llamados *Sephirotes* que gravitan en el infinito. Ese espacio abstracto que aparece en la obra expresa el concepto "Ain Soph". Esta obra fue premiada en la V Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March de Madrid en 1986.

10.1.19. *Fantasía sobre un tema de Alonso Mudarra* de Roberto Mosquera (1957). Obra encargada, grabada y editada por el Quinteto de M. R. Calvo-Manzano. La *Fantasía* se caracterizaba principalmente por la improvisación y la distorsión que iba surgiendo de las abstracciones del compositor, y de este procedimiento es precisamente del que se ha servido R. Mosquera como punto de partida. Su intención no fue hacer una transcripción de la obra original, sino plasmar sus conceptos creativos y estéticos aplicados a la obra de Mudarra. Por ejemplo, la idea de tratar el arpa y el cuarteto de cuerda como si fueran un solo instrumento con una tesitura y variedad de timbres amplia, mantener

el pulso de la fantasía original pero no el ritmo o que la línea temática se vaya filtrando, proyectándose a través del quinteto como un efecto calidoscópico de melodía de timbres.

10.1.20. *Danzas para la paz para flauta, arpa y trío de cuerda* de Darío González Moreira (1962). Compositor argentino afincado desde su infancia en Galicia, Moreira se educa en un ambiente donde el encuentro de diferentes culturas pondrá la semilla de su desarrollo personal y profesional. Su pasión por la guitarra le acerca a otras fuentes musicales, como la música sudamericana, el flamenco y el jazz, dando lugar a unas composiciones que reflejan un mestizaje particular.

Danzas para la paz es el resultado de una experiencia intelectual y emocionalmente inspirada por los atentados de Madrid del 11 de marzo de 2004. Pensada y desarrollada bajo la influencia de ciertas danzas originales del mundo latinoamericano, representa la convivencia pacífica de distintas etnias culturales en el mismo espacio-tiempo. Utiliza para expresar esta intención la polirritmia.

10.1.21. *Fantasía del Nuevo Mundo* de Darío González Moreira (1962). Está basada fundamentalmente en el aspecto rítmico de la *Fantasía que contrahace el arpa en la manera de Ludovico* de Alonso Mudarra. Las dos claves rítmicas de las distintas variaciones de la *Fantasía* tienen en común la distribución de los acentos, la diferencia es que la clave 1 se hace a velocidad de blanca y la clave 2 a velocidad de negra, teniendo como unidad común la blanca. Los movimientos de la obra simbolizan el agua representada por el arpa, el aire por la flauta y la tierra por las cuerdas. Fue estrenada el 9 de octubre del 2007 en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

10.1.22. *La invisible brisa. Suite para flauta, cello y arpa* de Vicente Martínez (1966). Cuento musical en forma de *suite* instrumental en el que el sonido ensoñador del arpa, su riqueza de timbres y armónicos representan un canto a la amistad y a la unión espiritual “de quienes comparten iguales sentimientos”.

La flauta, el violoncelo y el arpa describen los momentos estelares del cuento. La primera pieza representa, a través de la melodía de la flauta y un sencillo contrapunto del violoncelo, la placidez de la vida en el bosque antes del sofocante calor. La segunda pieza es un vals que describe cómo las flores primaverales son mecidas por un agradable frescor. En la tercera, la flauta representa el viento del este, el arpa adquiere un gran protagonismo y una melodía repetitiva recuerda el Lejano Oriente. En la cuarta pieza, la invisible brisa es descrita por el arpa mediante una melodía ensoñadora y melancólica a la que responden la flauta y el violoncelo en contrapunto.

10.1.23. *Don Rodrigo para flauta, cello y arpa* de Manuel Carrasco (1971). M. Carrasco es un joven compositor andaluz residente en Madrid y que interesado por el arpa escribe una obra a petición de M. R. Calvo-Manzano sobre el tema de Mudarra, *Fantasia X que contrahace el arpa a la manera de Ludovico*, que titula *Don Rodrigo, in Memoriam de Ludovico*. Esta obra está inspirada en el personaje de El Cid y toma como base el tema principal de *Ludovico* de A. de Mudarra. Tiene forma sonata.

10.1.24. *Ludus Ludovico, fantasía sobre un tema de Alonso Mudarra para flauta, arpa y cuarteto de cuerda* de Alejandro Román (1971). El tema de A. de Mudarra en la *Fantasia de Ludovico* es el pretexto sobre el que se basa toda la obra. El juego de palabras encarna el planteamiento musical inicial de crear una música que, en realidad, es un “juego” (*gudus*).

10.1.25. *El arpa de Ludovico para arpa y cuarteto de cuerda* de Carlos Perón Cano (1976). C. Perón Cano, adscrito al neotonalismo, cuenta con una producción de más de 170 obras y más de 40 estrenos de todo tipo. Su obra *El arpa de Ludovico* está formada por una serie de variaciones sobre el famoso tema de Mudarra en la que utiliza distintos lenguajes (modal/tonal, *blues*, atonal...). El arpa tiene un papel dominante en toda la obra, a veces imitando y otras dialogando con el cuarteto de cuerda, entendiéndose este último como un “arpa desplegada” en cuatro músicos. Es una obra breve pero densa en cuanto al mensaje. Fue estrenada por la Agrupación de Cámara Arpista

Ludovico en Madrid (2004) y publicada en la Editorial Arte Tripharia (Madrid).

10.1.26. *Concierto en do mayor para flauta, arpa y orquesta* de W. A. Mozart (1756-1791). Hay algunas controversias en cuanto a su fecha de creación, pero lo que sí se sabe es que el *Concierto en do mayor* se lo dedicó W.A. Mozart a la joven duquesa de Guisnes, hija de Adrien de Bonnières de Souastré. La orquesta aporta color y es el apoyo armónico, mientras que la flauta (instrumento melódico) y el arpa (instrumento armónico) ejercen de solistas. Este concierto se podría catalogar como una obra “concertante” en la que la orquesta dialoga con los instrumentos solistas en gran número de pasajes, más allá de los puntos de exposición y desarrollos temáticos, según los cánones clásicos.

El *Concierto* se estructura en tres movimientos: el primero y el tercero en la tonalidad de do mayor y el segundo en la tonalidad de la subdominante, fa mayor. Otra observación que llama la atención es el enmudecimiento de los instrumentos de viento, pues no hay ni oboes ni trompas. No cabe duda, que la creatividad del genio de Salzburgo dio lugar a una monumental composición llena de gracia, ternura y fuerza.

10.1.27. *Concierto para arpa en do mayor* de F. A. Boieldieu (1775-1834). F. A. Boieldieu ha pasado a la historia sobre todo como compositor de óperas cómicas. Este concierto vio la luz antes de 1800 y se cree que nació a propuesta de S. Érard. Desde el punto de vista estilístico recuerda al clasicismo vienés, pero adaptado al gusto parisino. Se compone de tres movimientos en los que la concepción tonal es realmente peculiar. Así, por ejemplo, tras el *Finale* escrito en do menor no se produce la modulación habitual a mayor (tonalidad inicial del primer movimiento). La razón venía dada por las características del arpa de sencillo movimiento afinada en mi bemol mayor o do menor (su relativo) y porque, al no tener que pisar el pedal y estar las cuerdas al aire, el sonido del arpa en esta tonalidad ganaba brillantez.

10.1.28. *Concertino para dos arpas* de E. Parísh-Alvars (1808-1849). El *Concertino para dos arpas* de E. Parísh-Alvars, dedicado a su amigo

George Anderson, se interpretó en mayo de 1844. Considerada una de las composiciones más “efectistas” para arpa, una vez más, la portada de la versión publicada del *Concertino para dos arpas* propone como alternativa el mismo *Concierto para arpa y piano*.

10.1.29. *Concierto para arpa y orquesta* de G. Tailleferre (1892-1983). G. Tailleferre compuso en 1926 su *Concierto para arpa y orquesta*, que tuvo un gran éxito. La autora formaba parte del grupo Les Six junto a Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc. En una época de un estrecho intercambio cultural entre Francia y Estados Unidos, el concierto lo estrenó Sergei Koussevitzky el 3 de marzo de 1927 en Boston y está dedicado al primer marido de G. Tailleferre, el caricaturista americano Ralph Barton.

10.1.30. *Concerto Capriccio* de X. Montsalvatge (1912-2002). El *Concerto Capriccio* fue estrenado el 18 de marzo de 1975 por la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Rafael Frühbek de Burgos y con Nicanor Zabaleta como solista. Partitura inconformista y madura, refleja el talento y la inventiva del músico en tres movimientos bien contrastados, que el autor pule extremadamente al condensar el *Leggero* y enlazar el *Andante* y el *Rondó guaraní* a través de una brillante y sustancial cadencia. En esta obra podemos escuchar tres elementos característicos de X. Montsalvatge inteligentemente unificados: lujo refinado de percusiones (en el primer movimiento), lirismo concentrado (en el segundo) y ecos americanos (en el tercero), basados en la “galopa” primitiva de los tupiguaraníes originarios de la región situada entre Panamá y Paraguay.

10.1.31. *Concierto para arpa e orquesta*, op. 25 de A. Ginastera (1916-1983). Los tres tiempos configuran la forma clásica, aunque los desarrollos internos no se ajusten estructuralmente a los cánones tradicionales. El primero y tercero son rápidos (*Allegro giusto*, *Vivace*), mientras que el segundo es lento (*Molto moderato*). Compuesto en 1956, Ginastera revisa este concierto en 1958, retraso que supuso que Edna Philips, arpista para la que fue escrito, no la pudiera estrenar. Este *Concerto para arpa e orquesta* fue interpretado por primera vez por Nicanor Zabaleta el 16 de febrero de 1965 en Filadelfia y por

la célebre orquesta de esta ciudad americana bajo la dirección de Eugene Ormandy.

Las composiciones de A. Ginastera datadas antes de mediados de los años cincuenta son habitualmente calificadas de “nacionalistas” por su conexión con canciones populares argentinas. Alrededor de 1958, una nueva etapa compositiva (“neoexpresionista”) comienza para Ginastera, etapa en la que compone este concierto.

10.1.32. *Concertino* de Maciej Matecki (1940). Maciej Matecki nació en Varsovia en 1940 y se convirtió en un gran compositor y pianista. Este *Concertino* forma parte de su repertorio para dos arpas y orquesta. Fue compuesto en 1988 y se estrenó en octubre de ese mismo año con las solistas Susanna Mildonian y Ursula Mazurek. Originalmente, la obra tomó el nombre de *Pasticcio* y el cambio de título se hizo por sugerencia de Víctor Salvi. El primer movimiento, con su diálogo entre las arpas y la cuerda, nos recuerda al *Concerto grosso* del siglo XVIII. El *Andante*, que abre con dos arpas tocando armónicos, es un conjunto de variaciones a modo de pasacalle. La frase principal de siete compases se repite dieciocho veces con diversas transformaciones. El arpa 1 está escrita en la tonalidad de do mayor y el arpa 2 en do bemol mayor, aunque entre los compases 85 y 99 suena un efecto sorprendente de las dos arpas tocando *glissandos* en re mayor (arpa 1) y en mi bemol (arpa 2). El tercer movimiento, *Presto con grazia*, obedece a la estructura de forma sonata.

10.1.33. *Fresco de la Catedral de Santa Sofía de Kiev* (sinfonía para arpa y orquesta) de Valery Kikta (1941). Es uno de los primeros trabajos de V. Kikta, interpretado por la arpista legendaria Olga Erdeli y la URSS Radio Orchestra Soloist Ensemble. Otros trabajos de Valeri Kikta para arpa y orquesta son: *At Dawn on the Moskva-River*, *The Khovansky Affair* (introducción para arpa de la ópera de M. Moussorgsky) y *Scottish Suite for Two Harps and Orchestra*.

10.1.34. *Concierto vasco para Arpa y Orquesta*, op. 61 de J. M. Franco (1894-1971). Obra de organización clásica tanto en su estructura como en su plantilla orquestal. El concierto se desarrolla en tres

tiempos. El primero es un *Maestoso* (incluye una importante cadencia para el instrumento solista), el segundo es un *Andante cantábile* y el tercero es un *Allegro deciso*. La plantilla orquestal clásica se compone de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trompetas a dos, timbales, percusión y cuerda.

La obra fue estrenada por el autor dirigiendo la orquesta y como solista la arpista M. R. Calvo-Manzano, el 28 de abril de 1960, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife con la colaboración de la Orquesta de Cámara de Canarias.

10.1.35. *Diferencias sobre un tema de Alonso Mudarra para arpa y orquesta* de Francisco Cano (1939). El autor respeta el esquema de la *Fantasía* de Mudarra para formular sus *Diferencias*, siguiendo la modalidad del gran músico renacentista y con la orquesta como soporte armónico de las variaciones. El tema principal comienza con el arpa y es contestado por los violines en un diálogo que se mantiene en toda la obra, pasando las contestaciones a las restantes familias de la cuerda en diferentes tonalidades y modificaciones, una de las cuales es el tema con los intervalos invertidos. La armonía de la obra es paratonal y con fuerte densidad cromática, por lo que el solista tiene que mostrar un gran dominio del instrumento. La cadencia del solista presenta una parte del tema en blancas y arpegios, y desemboca en un trío con el violoncelo y violines primeros. Finalmente, un breve *tutti* seguido del tema principal en el arpa conduce a un *Da capo* hasta el final. Las *Diferencias sobre un tema de Alonso Mudarra para Arpa y Orquesta* de Francisco Cano constituyen una página breve de discurso contrastante.

10.1.36. *Glosa sobre un tema renacentista español para arpa y orquesta* de Carles Guinovart (1941). Su música otorga especial relevancia a lo tímbrico, lo espacial y lo gestual. En la *Glosa* hay una introducción lenta, una parte rítmica, unos interludios que se repiten y un uso del efecto del portamento de pedal a modo de *ostinato*. Las intervenciones de la orquesta son destacables.

El tema está extraído de la *Fantasía para guitarra* de A. de Mudarra. Es pues, en tanto que glosa, un trabajo de estilización, de reinterpretación de un lenguaje hispano que, con el arpa como protagonista, evoluciona a través de diversas fases. Existe un contraste entre una punzante disonancia y la nitidez del tema. Podría entenderse como un “miniconcierto” para arpa y orquesta.

10.1.37. *El bosque de los sueños* de G. Fernández Álzvez (1943-2008). Autor que se caracteriza por su eclecticismo, somete en cualquier caso la elección de su lenguaje musical a los objetivos estéticos que se propone. En *El bosque de los sueños* combina el gregoriano con una fantasía sobre el tema de A. de Mudarra para terminar bajo el influjo del flamenco. Utiliza estructuras armónicas pasadas para retrotraerse a un mundo imaginario y onírico que contempla como agente reactor de ideas, que se transforman y conforman expresiones abstractas.

10.1.38. *Diez melodías vascas* de J. Guridi (1886-1961). J. Guridi compone en 1941 las *Diez melodías vascas*. El compositor plasmó en estas melodías los rasgos nacionalistas basados en el folclore vasco. Fueron dedicadas al donostiarra Enrique Jordá, quien protagonizó su estreno dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Monumental.

De estética neorromántica, las melodías se desarrollan en toda su pureza, enriquecidas por una formulación orquestal y tímbrica de extremada calidad. J. Guridi emplea el material popular sin transformaciones, pero creando una atmósfera particular para cada melodía a través de una armonización elaborada y una rica instrumentación. Destacan las melancólicas melodías 2 y 6 (*Amorosas*), esta última convertida en una de las piezas integrantes de numerosas antologías. También sobresalen la sutil pieza número 4 (*Epitalámica*), la conmovedora *Elegíaca* o las dominadas por un mayor impulso rítmico, numeradas 1 y 10 (*Narrativa* y *Festiva*, respectivamente). J. Guridi se sentía tan unido a esta composición que la utilizó en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 9 de junio de 1947, inspirado en el canto popular como materia de composición musical.

10.2. Cancionero folclórico argentino y otras composiciones populares

10.2.1. *Esquina al Campo* - Zamba - Canqui Chazarreta

*Esquina al campo, como mistoles
eran las coplas armadas allí,
maduraban en verano
con un ciego al **arpa**
y otro al violín.*

*Viejos churos de mi pago
de estilo humilde y gentil,
sus **arpas** bordaron notas
que aún guardan las noches
zamberas de aquí.*

10.2.2. *Zamba de mi Pago* - Zamba - Hnos. Avalos

*Un violín gemidor
junto a un bombo legüero
y un viejo **arpero**
nostalgias me traen de ande soy.*

10.2.3. *Viejitos de mi pago* - Zamba - Víctor Abel Giménez

*Con el humito de un chala
se quemaban los recuerdos,
de un abuelo sangre quichua
aquerenciau en el tiempo
hablaba del cumpa Chaza,
del ciego Aguirre el **Arpero**,
evocando aquellos tiempos
que también fue músico.*

10.2.4. *Nostalgias Tucumanas* - Zamba - A. Yupanqui

Noches de Tucumán,
luna la de Tafí,
quién pudiera volverse
para los cerros, ay, ay de mí.
Zamba para bailar,
arpa, bombo y violín,
recuerdos y esperanzas
en los pañuelos, ay, ay de mí.

10.2.5. *Córdoba de Antaño* - Vals Criollo - Ricardo Arrieta

Largate hermano mío
contale a tus muchachos,
costumbres y leyendas
que yo no olvidaré.
Los bailes en los patios,
el mandolín, el **arpa**,
la chispa de Cabeza,
recuerdos de mi ayer.

10.2.6. *Antigua tonada escocesa*

Dadme mi **arpa**,
Mi compañera por tan largo tiempo
Dejadla una vez más aunar su voz a mi canción.
A pesar de que mis dedos viejos tiemblan y
Están débiles, aún mi dulce **arpa**
Hablará por su dueño.
Dejad que sus últimas notas resuenen
Sobre mi tumba.

10.2.7. *Canción popular paraguaya* - Anónimo paraguayo

En el corazón de América India
 Bajo el cielo azul
 Un sol tropical regala su luz
 En ese rincón de noche divina
 De tierra bermeja
 Vive el Paraguay pleno de inquietud
 Sus hombres valientes
 De temple de acero
 Cultivan su tierra, pulsan la guitarra
 Y **arpa** guaraní
 Sus bellas mujeres de ojos de lucero
 De sus manos pequeñas, como en un milagro,
 Tejen ñandutí.
 [...]

Treinta y seis cuerdas
 Tiene mi **arpa** de arriero
 Para decirte mi prieta
 Treinta y seis veces
 Te quiero.

10.2.8. *Arpa chica de Durango* - Don Augusto Castillo López

Arpa chica de Durango
 es joya y es tradición
 tu forma de corazón
 igualito que tu estado
 es lo mejor que le has dado
 a tu artista con anhelo
 hasta se me enchina el pelo
 de escucharte con ternura
 como si fueras criatura
 que has bajado desde el cielo.

Enrique siendo ingeniero
 y **arpista** de corazón

pues formo la asociación
y pensó en un compañero
Eduardo Avalos primero
para sentirse apoyado
aunque siendo licenciado
toca el **arpa** con amor
Saúl Sepúlveda el doctor
fue su siguiente invitado.

Llegaron los franciscanos
al pueblo de nombre de Dios
con música y buena voz
les pusieron en las manos
a todos los parroquianos
esta preciosa **arpa chica**
que con música salpica
de alegría los corazones
y oyendo lindas canciones
Don Antonio González dedica
tocando con alegría
Don Esteban Dee Santiago
de gente escuchaba halago
igual que Adolfo García
una mujer los seguía
tocaba con mucho brío
su nombre Angelita Ríos
del presidio canatlán
ella y Pepita les dan
alegría con sus cantos.
[...]

Papasquiario mucho arpero
su mujer linda y morena
donde el **arpa** siempre suena
por eso decirle quiero
al hombre fuerte y sincero
que siempre luce galán

Papa Cleofas y Julián
Jesús Herrera y Silvestre
aunque recordar me cueste
buenos **arpistas** serán.

Tocando **arpa** Juan Tirones
saboreando su pulquito
ya sabes que en el pueblito
armoniza sus canciones
también Sabino Molina
se recordara en seguida
seles da la bienvenida
al pueblo de nuevo ideal
el toboso no va a olvidar de
que el **arpa** entregó su vida.

Muy buena dedicación
de la asociación de **arpistas**
trajeron grandes artistas
por tener amor al arte
al maestro Celso Duarte
que recorre el mundo entero
Don Nicolás Caballero
que ahora se encuentra en Japón
pues me dará la razón
trabajan con mucho esmero.

Manuel Jiménez Chileno
tocó el **arpa de concierto**
por eso digo que es cierto
que vino Martín Portillo
también Augusto Castillo
con los piratas del puerto
Ismael Ledesma Honesto
buena es su composición
también en esta ocasión
tocó Edmar Castañeda.

Dos mil cuatro que corría
te hicieron lindo homenaje
por eso no hay quien se raje
a lo logrado aquel día
despido con alegría
a esta preciosa **arpa** rica
que ni el alacrán les pica
las manos que la han tocado
Durango precioso estado
bendita sea tu **arpa** chica.

10.3. El arpa legendaria en China

10.3.1. Leyenda de la mitología china

Había en un lugar remoto de China, dos hermanas gemelas muy queridas por su padre, un rico fabricante de seda. El hombre quería tanto a sus hijas, que nunca las quitaba un capricho. Toda la familia era una enamorada de la naturaleza. Aquella familia, que vivía muy unida, solía pasear por el campo y recorrer bellos parajes que estaban regados por un inmenso manantial. Las gemelas siempre que pasaban por allí, decían al padre que escuchara como el agua sonaba como el ch'in, el instrumento que ellas tenían en casa y que el padre les había regalado para que aprendieran a tañerlo. De las dos hermanas, una era la más habilidosa tañendo el ch'in, pero la otra también quería tañerlo, y aunque lo hacía mucho peor que la primera, siempre se peleaba con aquella para que se lo dejara. El padre que amaba tiernamente a las dos, decidió que para evitar las peleas, lo mejor era partir el ch'in en dos partes iguales. Mas, como el instrumento tenía 27 cuerdas, al partirlo uno quedó con 14 y el otro con 13. La hermana que mejor tañía el ch'in se quedó en China, pero la otra se casó con un nipón y se fue a vivir con él a una de las islas japonesas llevándose su instrumento. Allí quedó como el instrumento propio de Japón, que ella misma bautizó con el nombre de koto, una abreviatura del Kyoto, la ciudad de las pagodas, nombre que le puso por la espiritualidad que de sus cuerdas emanaba al ser tañido y pensando en el manantial chino que la muchacha y su hermana decían sonaba como el ch'in.

10.3.2. Leyenda de la mitología china

*Existió hace mucho tiempo, un músico de gran talento llamado Boya, al cual sus abuelos le habían obsequiado con un **arpa**. Sin embargo, este instrumento no era como cualquier otro pues poseía poderes mágicos.*

Una noche Boya bajó junto al río para tocar una suave melodía. Amaba la música más que a nada en el mundo, pero le hacía falta la comprensión de alguien que pudiera entender todos los sentimientos que plasmaba en ella, más que considerarla un simple entretenimiento. En eso se encontraba pensando, cuando escuchó un ruido entre la maleza que lo alertó.

*Boya se volvió para ver y grande fue su sorpresa, al encontrarse con un leñador que lo observaba conmovido. El hombre le explicó que había logrado captar la melancolía con la que tocaba su **arpa** y que le gustaría escuchar otras piezas interpretadas por él. Después de acceder a esta petición, ambos se quedaron hablando hasta el amanecer; por lo cual Boya pudo enterarse del sueño del leñador de llegar a ser un gran músico. Al día siguiente se despidieron, prometiendo volver a verse dentro de un año.*

*Cuando este transcurrió, Boya regresó al lugar en donde se habían conocido. No obstante, tras esperar la noche entera, el leñador no apareció, por lo que él decidió ir en su busca. En el camino se encontró con un hombre anciano, que afirmó ser el padre de su amigo y le dio la noticia de su fallecimiento, pues en el intento por alcanzar su meta de ser un músico reconocido, su salud había empeorado bastante. Los dos acudieron al sitio en el cual yacía enterrado el leñador y Boya se puso a tocar una triste canción. Tanta fue su desesperación, que terminó por romper el **arpa** contra las rocas.*

La gente asegura que aún hoy en día, una música desconsolada se escucha desde ahí al caer el sol.

10.4. Cuentos musicales

Texto (en gallego): Alumn@s de Arpa del Conservatorio Profesional de Música de Ferrol.

Revisión texto: María José Carralero Conde.

Música: Alumn@s de Composición del Conservatorio Profesional de Música de Ferrol.

Revisión música: Ermitas García Ríos, Isabel Currás López, Begoña Álvarez Feal.

Coordinación: María José Carralero Conde.

10.4.1. *A maxia de Helena*

Érase unha vez unha nena á que os seus pais tiñan moi mal acostuada, xa que dende ben pequena a ateigaban de caprichos e agasallos. No seu décimo aniversario, regaláronlle unha arpa moi valiosa, pero só soaba se a tocabas cun gran cariño. Xa o primeiro día, a nena farta de que da arpa non saíse ningún son, díxolle á súa nai que a levase ao faio, porque non había maneira de que aquel vello instrumento soase. Co paso do tempo, a arpa rematou no vertedoiro, como case todas as cousas que pasaban por aquela casa.

Un bo día, Helena, unha nena coma moitas de nós, foi buscar unha bóla que lle caera cando estaba xogando cos seus amigos no vertedoiro. Foi tal a sorpresa e a emoción que sentiu ao ver a arpa, que con tan só rozala, pareceu que o vertedoiro se convertese nun gran paraíso de belos e máxicos sons. Helena, case sen darse conta, fíxose coñecida por todo o mundo grazas ás súas mans prodixiosas, pero había algo máis nela que a diferenciaba de todas as demais: o seu gran carisma como persoa e o gran amor que sentía pola música, en especial, pola arpa.

A outra nena tivo que morder a lingua da carraxe, cando recoñeceu a súa arpa nunha das actuacións ás que soían levala os seus pais. E é que aquela nena, á que nunca ninguén miraba, acadara o que ela non conseguira en moito tempo: a admiración e o respecto do mundo enteiro.

Belén Rodríguez Rodríguez (1º G. E. de Arpa)
Cristina Fraga Martínez (6º G. P. - Mat. Composición)



10.4.2. Os catro instrumentos

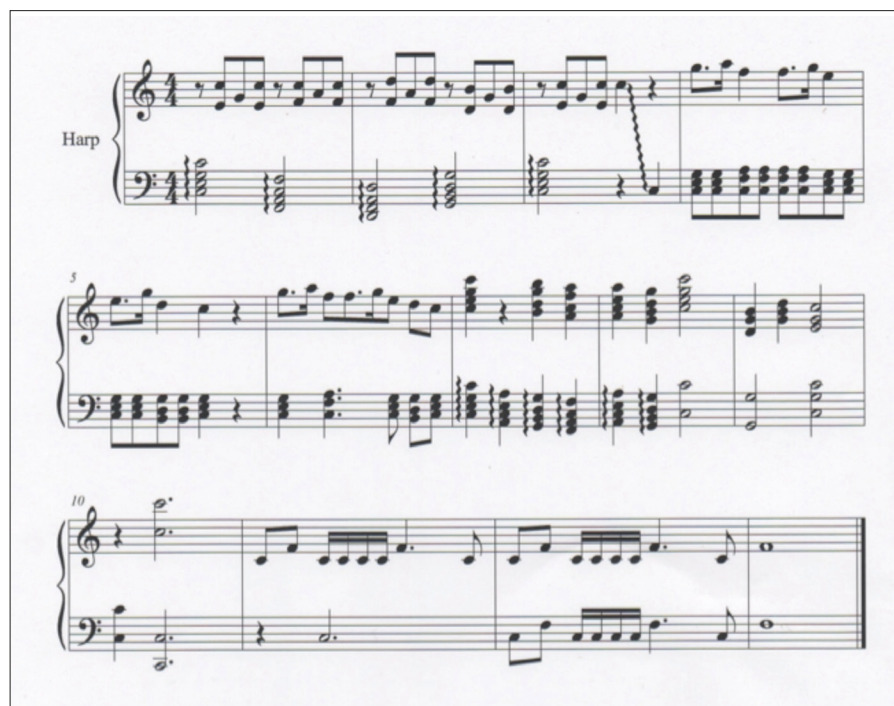
Érase unha vez un lugar onde non existían os catro elementos da natureza: o lume, a auga, o vento e a terra.

Un día, todos escoitaron un son que nunca oíran antes; era unha arpa, e do seu arredor abrollaba auga con cada son das súas cordas. Pasado un tempo, e sen querer, do violín saíron unhas refoladas e de aí naceu o vento. Pouco despois, alumeaba con cada tecla do piano o lume que quentaba todo. A pesar diso, aínda quedaba o gran son do tambor, que co seu tocar facía a terra.

Cando xa pasaron anos da creación dos catro elementos, todos comezaron a tocar distintos instrumentos: uns eran vento, outros lume e

outros terra. Non fai falta dicir que eu son a auga que emana da arpa,
para min, o instrumento máis bonito e máxico da terra.

María Abril Vizoso Blanco (2º G. E. de Arpa)
Xairo Currás Porto (6º G. P. - Mat. Composición)



10.4.3. O pequeno cazador

Érase unha vez un matrimonio moi feliz que tiña un soño: que o seu fillo fose algún día un gran cazador. Pasaron os anos e Harpo, que era así como se chamaba o seu fillo, aínda que era moi moi pequerrechiño, converteuse nun gran cazador. Só tiña un defecto, e é que Harpo se cría o mellor.

Un día foi ao bosque, e alí atopouse cunha velliña que o retou a cazar galiñas. A sorpresa foi cando a velliña logrou cazar máis galiñas ca el. Foi entón cando Harpo tivo que ir á súa casa coas orellas ben ben baixas. Por iso, eu penso que nunca debemos cernos os mellores en

nada, porque sempre haberá alguén mellor, ás veces o que menos esperamos.

E colorín colorado este conto rematou.

Sonia Guerrero Martínez (3º G. E. de Arpa)
Sofía Infante Souto (6º G. P. - Mat. Composición)



10.4.4. A pequena caixa de música

No país do pensamento, nun palacio, había unha pequena caixa de música. Todos se preguntaban: De que instrumento soará aquela música tan doce e bonita? Uns dicían que era música de frauta, outros dicían que era de violín, etc.

Un día un pescador, fillo dun campesiño, entrou no palacio e descubriu que soaba música de arpa. Contou a todo o pobo que non podía ser música de frauta nin de violín, porque aquela música tan doce, anxelical e delicada só podía ser de arpa.

O país do pensamento quedou tranquilo, escoitando a música tan doce e bonita que soaba daquela pequena caixa de música.

Candela Fernández López (3º G. E. de Arpa)
Rita Calvo Salgado (6º G. P. - Mat. Composición)

A)

System A of a musical score for Harp. The score is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has three measures, starting with a measure number '6'. The music is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first system features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic line and accompaniment.

B)

System B of a musical score for Harp. The score is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures, starting with a measure number '6'. The music is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first system features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic line and accompaniment.

10.4.5. *Danza campesiña*

Hai 80 anos, na aldea de Alba, vivía unha nena chamada Carme. A ela gustáballe a danza campesiña, pois era campesiña. Ao seu pai non lle gustaba iso, entón cando Carme lle dixo que quería ser bailarina de danza campesiña, o pai constestoulle:

—Ti non bailarás iso —O pai chamábase Arturo.

—Pero papá eu quero facelo.

—Cala e vai buscar leña!

—Mentres que Carme recollía leña, escoitou que alguén a chamaba.

—Ven aquí Carme.

—Quen é? Onde estás?

—Son unha corda de arpa famosa e co corazón de ferro esnaquizado.

—E que queres? —preguntou Carme.

—Quero facer un trato contigo. Se ti me axudas a volver ao concerto, eu axudareite a poder bailar a danza campesiña.

—Trato feito.

—Arturo, deixas á túa filla bailar a danza campesiña cunha arpa?

—si, cunha arpa si.

A nena foi ao concerto e díxolles:

—Se vós admitides a corda de arpa, eu bailarei a danza campesiña no concerto.

—Trato feito.

E así a nena bailou a danza campesiña, e a corda volveu á arpa e ao concerto. O concerto foi tan exitoso, que o pai foi sempre moi moi respectuoso coa danza campesiña e coas decisións da súa filla.

Teresa Real Mahía (3º G. E. de Arpa)

Iván Fernández Coba (6º G. P. – Mat. Composición)

The image displays a musical score for a harp, consisting of four systems of staves. The first system is labeled 'Harp' and shows measures 1 through 8. The second system shows measures 9 through 17. The third system shows measures 18 through 26. The fourth system shows measures 27 through 30, ending with a double bar line. The music is written in a 2/4 time signature and features a mix of chords and melodic lines in both the treble and bass clefs. Measure numbers 9, 18, and 27 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

10.4.6. A misteriosa música do bosque

Hai moitos anos, nun bosque afastado, vivía unha ninfa moi bela que sempre estaba de bo humor, xa que as súas plantas medraban e daban vida ao seu bosque satisfactoriamente.

Unha tarde, a ninfa, que se encargaba de pasear polo seu bosque e de controlar que as súas árbores e plantas se encontrasen ben, observou nun lugar alumado polo sol unha pequena planta que estaba triste e débil, pero a bela ninfa non sabía que facer para controlar tanta depresión acumulada. Intentou todos os remedios posíbeis para curala: contáballe contos, faláballe, dáballe auga, mimábaa, etc., pero nada diso funcionaba e ela sumiuse na tristeza. Aquela noite moriría a plantiña e ela sen saber que facer quedou dormida ao seu carón.

A medianoite despertouna un sonido, había alguén no bosque e foi investigar. Nun claro había un home cun arco, o cazador tocaba a corda do arco repetidamente. Aquel sonido era moi belo para a ninfa, que aproveitou o momento no que o señor quedou dormido para coller prestado o arco. Marchou sixilosamente cara á planta e cando chegou e tocou a corda, a plantiña espertou e empezou a medrar repentinamente. A ninfa inspirada comezou a cantar e con ela os paxaros do bosque. A planta curara grazas á música.

Pasados uns anos, a ninfa, seguindo o exemplo do antigo arco co que curara unha planta, construíu un pequeno instrumento o que chamou lira e sempre que unha árbore semellaba enferma de tristeza, ela tocáballe unha breve melodía e volvía a ser feliz e medrar o máis alto posible.

Verónica Gomollón Guevara (4º G. E. de Arpa)

Natalia Castrillo Merlán (6º G.

P. – Mat. Composición)

10.4.7. A arpa do río máximo

Érase unha vez unha nena chamada Sabela, que vivía co seu pai nunha casa á beira do río. Ao seu pai e mais a ela gustáballes moito a música, pero eran tan pobres que non podían comprala, e é que non tiñan cartos nin sequera para mercar unha sinxela televisión para a casa.

Un día decidiron ir pescar un anaquiño ao río. Ía un día estupendo e, de súpeto, escoitaron unha fermosa e doce melodía. Foi entón, cando o pai de Sabela dixo:

—Sabela, imos mergullarnos para botar unha ollada e ver de onde sae esa música.

Cando pai e filla se mergullaron, atoparon unha aldea no fondo do río, e xusto no seu centro, viron unha arpa coas cores do arco da vella. Sabela quedou abraida ao ver o fermosa que era, ademais soaba soa. Cando voltaron ao río ao día seguinte, non escoitaron nada. Seguiron visitando o río e co tempo déronse conta de que só soaba un

día á semana. Decidiron rescatar a arpa do fondo do río, e levala para o museo da súa cidade para que toda a xente puidese disfrutar tamén dela.

Así pois, unha vez á semana, a xente da cidade reúnese no museo para escoitar a doce melodía da arpa do río máximo.

Vanessa Domínguez Vázquez
(2º G. E. de Arpa)

Rubén Caneiro Martínez
(6º G. P. – Mat. Composición)

The image shows a musical score for a harp, labeled 'Harp' on the left. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system has four measures, with the first measure containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has four measures, with the first measure containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has four measures, with the first measure containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some markings like 'rit' (ritardando) and '4' (quartet) in the second system.

10.5. Poemas para ayudar a los pequeños arpistas a amar la belleza del sonido

Texto (en gallego): Aurora Varela Caabeiro.

Música: María Rosa Calvo-Manzano.

Coordinación: María José Carralero Conde.

10.5.1. *Como aprender a facer que as cordas da miña arpa canten coa beleza e a emoción da voz humana*

*As cordiñas da arpa
están na miña espera
coa voz moi cantareira
marco un lindo compás
e soa a melodía
coas notas tan belidas
que tanxen os meus dedos
querendo namorar.*

Adagio expresivo $\text{♩} = 54$

Harp

p

pp

mf

p

rit.

10.5.2. Cantar sobre alternancias

Coa axuda do pulsiño
bambea a man esquerda
e ordeno eses dedeiros
que lixeiros artellan
as notas saltareiras
para un lindo soar.

Lento y expresivo ♩ = 56

Harp

p

1 2 3

4

1 2 1 2(3) 1 1

7

Mis 1 2 3

mf

M.D. 2

Re

10

1 1 2

rit.

10.5.3. Pulso bambea, pulso voa

Vai traballando o pulso
lixeiro movemento
nos saltos de intervalos
curtiños e pequenos
segundo van medrando
bambea con soltura
e xa nos choutos grandes
voa, voa, na altura.

Andante allegro ♩ = 100

Harp

p

mf

rit.

Do#(4)

Do#

10.5.4. Pulso atrás, cando é flexible

O pulsiño cara a atrás
das cordas, lonxe os dedíños
fan a nosa man flexible
e máis fácil de tocar
as melodías na arpa
que nos ha de namorar.

Calmo ♩ = 80

Harp

9 3 1 4 2 1 4 3 1 3 2 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 3 1

17 4 3 1 4 2 1 4 2 1 f mf

26 V V 3 1 3 4 3 1 V 4 3 1 V 4 2 1 V 4 2 1 V

simile (2)

10.5.5. Os acordos abertos

*Deixamos a man solta
para interpretar ben
o bambeo do pulso
e o seu voar tamén
axudan os acordos
fuxindo a rixidez.*

Adagio ♩ = 60

Harp

pp

Sib

6

L.V.

libre

9

Fa#

Re#

10.5.6. O arpexado amplo con aplicacións de pedais sobre o tempo

Os cambios de pedais
moi traballados
a música vainos agradecer
pois as notas rechean
os espazos
e voan ateigadoas de pracer.

Adagio molto ♩ = 40

Harp

sempre arpeggiado y sonoro

Sol# La# — Sol# Fa# Sol#

Sil — La# Do# — Do#

7 Fa# — Sol# — Mi# La# Sol# — Mi# — La# Mi# — La#

rit.

— Si# — Do# — Re# — Si# —

10.5.7. Axilidade dos dedos servidos coa flexibilidade para abordar os cambios de posición provocados polo pase

Vamos polas escalas!
co pase moi coidado
e o pulso de axudante
consequimos o son
movendo ben os dedos
amiguiños das cordas
acadamos na arpa
moi boa execución.

Andante allegro ♩ = 96

Harp

p

simile

9 4 Sol#

1 2 1 2 4 2

p

17

p

non rit.

10.5.8. *Correr por correr, non; velocidade con senso si*

*A música, bela arte
para que soe ben
tanxe axeitadamente
sen présa e con pracer
cun bo ritmo apropiado
sen correr por correr.*

Allegro ♩ = 112

Harp

pp

6

M.I.

12

M.I.

non rit.

M.I.

(3)

10.5.9. Iniciando o camino da cor que emana do efecto

musical

Notas multicolores
son os lindos efectos
da música que arpistas
crean ao iniciar
o camiño das cores
que os vai facer brillar.

Andante $\text{♩} = 76$

Harp

mf

V 2 1 2 V 2 1 2 V 2 1 2 V V

7

L.V.

f *mf*

13

ff L.V.

19

2 2 2 2

10.5.10. Efecto... cor? Viva a diversidade!

Creando un belo efecto
na miña linda arpa
soño nun arco iris
de notas melodiosas
mesturadas coas cores
das sonoras cordas.

Andante-Allegro ♩ = 100

Harp

tocar con M.D.

p 2 2 1 2

9

p

10.5.11. Ritmo en tempo, ritmo sincopado

*Imos sentindo o ritmo
tentamos suxeitalo
cos dedos alterados
latexa o corazón
e así emocionados
co sentido enmeigado
a peza vai soando
co ritmo da ilusión.*

The image shows a musical score for Harp, marked **Allegro** with a tempo of $\text{♩} = 120$. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system starts with a forte (**f**) dynamic and includes fingerings (2, 3, 4, 1, 4, 1, 4) and accents. The second system begins with a **simile** instruction and includes fingerings (4, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2) and a **Sol₁** marking. The third system starts at measure 13 with a **Mi_b** marking and includes fingerings (1, 4, 2, 3, 3). The instruction **non rit.** (non-ritardando) is present in the third system. The score concludes with a double bar line.

10.5.12. O pórtico do jazz

A música de jazz
envolve a suave airexa
voando un belo ritmo
de notas e compás
e van as mans lixeiras
coa partitura solta
creando esa beleza
que nos leva a soñar.

Allegro $\text{♩} = 120$

Harp

